أثر مدارس التصوير الآسيوية القديمة على مدرسة التصوير الإسلامي في العصر المغولي الهندي

آمال حافظ عربيد

أستاذ مساعد، كلية الفنون والآثار
الجامعة اللبنانية، لبنان

الملخص

تميزت المنمنمات المغولية بأساليب فنية خاصة على الرغم من أنها امتزجت بالتقاليد الفنية الهندية وميثولوجياتها وبالمؤثرات الفنية لمدارس تصويرية عديدة: صينية، ويابانية، وهندية، وسلجوقية إسلامية، وصفوية فارسية، لكنها استطاعت تحويل هذا الفن إلى وثائق تاريخية وفنية تزخر بأهم الأحداث السياسية والتجارية والأدبية والعلمية، التي حصلت في فترة الحكم المغولي، وذلك في قدرتها على جمع تلك الجماليات الفنية المختلفة بمفرداتها العقائدية الدينية على مسطح حريري الملمس، بألوان براقة مستخرجة من الأحجار الكريمة والأصماغ الطبيعية، مستعينة بآليات وقواعد علمية في الرسم والتلوين للفنان المتميز في إبداعه في صياغة ألوان جديدة من المبتكرات الفنية في مجال التصوير؛ ليصبح الفن المغولي من الفنون الإسلامية التي استمرت إلى يومنا هذا كموروث حضاري ذي تأثير ملحوظ في جميع الفنون الحضارية الأخرى؛ مما دفعني لإلقاء الضوء على أهم المؤثرات الفنية التي تأثر بها فن التصوير المغولي ومدارسه.

نشأة الفن المغولي في الهند

1 – تمهيد عن فن المنمنمة وتطويرها كوثيقة تاريخية وتحفة فنية ثمينة.

2 – إيضاح التأثيرات الفنية الإسلامية على الفن المغولي.

متن البحث

1 – تعريفه بأهم خصائص المدارس الفنية الآسيوية التي تأثر بها فن التصوير المغولي الهندي: الصينية، واليابانية، وأهم المدارس الهندية، والصفوية الفارسية، والسلجوقية الإسلامية.

2 – تأصيل وتحليل المقتبسات الإبداعية في فن المنمنمات المغولية الهندية ومقارنتها بالأصول التي اقتبست عنها.

هدف البحث

– توضيح مدى الدور الذي أسهمت فيه مدارس التصوير المغولية الهندية في تطوير فن المنمنمات الإسلامية من حيث الشكل والمضمون، بما عرف بـ "أدب القصة المصورة".

– تسليط الضوء على تطور أساليب الفن في التصوير المغولي.

نتائجه: أضافت مدارس فن التصوير المغولي- الهندي لتاريخ الفن الإسلامي كمّاً نوعياً من أساليب فنون الحضارات القديمة الآسيوية والإسلامية السلجوقية والصفوية الفارسية وميتالوجيتها بقالب فني يظهر بصمتها المتميزة.

تمهيد

ازدهر فن المنمنمات في القرون الوسطى[1]، وكانت بمثابة مخطوطات[2] تسجيلية عاكسة للبيئة والحياة المعاصرة للعادات والتقاليد والطقوس الدينية، والأحداث التاريخية، والتراث الأدبي القديم والوسيط، وفن العمارة، وفن الأزياء، والفنون المستوحاة من الطبيعة، كعلاقة الإنسان بالحيوانات والأشجار والنباتات وأهميتها بالنسبة له، والحياة الاجتماعية، لذا فهي تعتبر من أهم السجلات لأحداث ذلك العصر كمصدر تأريخي ذي قيمة فنية عالية، وزخرت بها المتاحف الآسيوية والأوروبية.

فن المنمنمة

استخدمت المنمنمة كصورة فنية صغيرة الحجم تتشكل بحسب حجم الصفحة في الكتاب أو المخطوط الموجودة فيه من حيث النسب والحجم؛ ليتشكل منها تجسيد تصويري إيضاحي لأحداث كتبت في كتاب أدبي، قصصي أسطوري، علمي، أو اجتماعي، وسياسي لحياة السلاطين وعلاقاتهم مع الدول المجاورة والبعيدة، ولجميع أحداث فترة حكمهم، لذا فقد اتخذت قياسات عدة وليست محددة، وأخذت تسمية المنمنمات عن اللغة الآرامية[3] التي عرفتها بالشيء الدقيق والمزوّق؛ أي ذي الملامح المصغرة والمزخرفة، ثم ترجم إلى اللاتينية (monument/miniature) وقد زخرفت الأناجيل المسيحية بالمنمنمات، لينتشر هذا الفن الدقيق والمزوّق في العصر العباسي، والفاطمي، والمملوكي، والأندلسي، والعثماني، على غرار ازدهار الفنون في العصر الصفوي والحقبة التيمورية وعصر الإلخانات، كذلك في السير التاريخية والقصصية في عهد المغول.

أثر هذا الفن في عقول الفنانين في الإمبراطورية المغولية على مختلف جنسياتهم من الفرس والهنود والمغول؛ فازدهرت فنون تصاويرهم بالمنمنمات المذهبة[4]. كذلك أرّخت لنا المنمنمات المغولية لإبداعات أمهر الفنانين الصفويين الفرس والهنود مثل: مير علي، وبهزاد، ومنصور، عبد الصمد، والمصورين الهنديين باسوان، ودازفانت.

بعد دخول المغول المسلمين إلى الهند ازدهرت حركة الفنون؛ فعمل فنانوهم على تطوير فن المنمنمات المغولية بناء على طلب سلاطينهم، فاستخدموا بودرة العاج (بعد طحن العاج) في الألوان لرسم التصاوير بعد أن كان فنانو الهند يستخدمونها لترصيع المسطحات الخشبية بعد صقلها وتنعيمها، كما استبدلوا بأوراق اللوتس الكبيرة المجففة والمحوّلة إلى رقائق للرسم والتي كانت تقليداً فنياً هندياً وصينياً متبعاً لقرون طويلة، قطعاً من القماش والحرير، ثم نشطت حركة تصوير المنمنمات على الألواح الزجاجية[5] وعرفت بالزخرفة الشجرية "مونابت كاري" خاصة في القصر الزجاجي "شيش محل" الذي عرف أيضاً بـ"شاه برج"؛ أي ديوان الملك، وكان قد بناه الإمبراطور المغولي "شاه

جهان" في لاهور سنة 1631م ،وتميزت زخرفته الزجاجية عن زخرفات القصور والمساجد التي اعتمدت الأشكال الهندسية واللولبية على بلاطات القيشاني كلوحات جدارية.

تقنية رسم المنمنمة

ازدادت المنمنمات المصوّرة على رق الغزال أو برجامين[6] رواجاً وجمالاً في بلاد الهند وفارس، واستخدمت رسائل بين سفراء الملوك والسلاطين، حتى قدم سلاطين المغول واصطحبوا معهم الفنانين الصينيين الذين أحضروا معهم لفائف الحرير الصيني النقي، التي كانوا يستخدمونها عادة لرسم لوحاتهم، فازدهرت طريقتهم هذه وأثرت على حركة التصوير في الهند وبلاد فارس؛ لذا اتبعوا الطرق الصينية واليابانية باستخدام ألوان طبيعية وغير مؤكسدة أو كيميائية حتى لا تحرق الحرير الصيني بدل ألوان مائية (الغواش)[7] والماء المذهب والصمغ العادي الذي كان سائداً، ويستخدم في الرسم على أوراق اللوتس أو رق الغزال، فاعتمدوا استخراج الألوان بسحق الأحجار الكريمة (الزمرد والزبرجد للون الأخضر والملكيت الأصفر، وغيرها من الأحجار كالياقوت الأحمر والفيروز الأزرق، والعقيق الأحمر والبرتقالي لتلوين المناظر الطبيعية في اللوحات والملابس والأبنية، وبودرة اللؤلؤ بعد سحقه ليصبح ناعماً جداً لتلوين الوجوه والأجساد، وبألوان صنعت من نباتات ملوّنة كالعصفر الأصفر والزعفران، واللبان وصمغ الأشجار "العنبر" ، واستخدمت جميعها كتقنية جديدة لتلوين وزخرفة المنمنمات، كما استخدموا رقائق الذهب والفضة لطلي الإطار الخشبي للوحة أو تطعيمها بالعاج، وذلك بإضافة قطع صغيرة من العاج للإطار الخشبي، وكذلك استخدمت هذه التقنية في زخرفة الغلاف الجلدي للكتاب.

وهناك أصباغ أخرى كانت تؤخذ من "الحمأة" ومن عظام بعض الحيوانات ومن أعضاء بعض الحشرات الملونة، التي تضيء بالليل، كذلك من الأصباغ المعدنية كالذهب والفضة والنحاس، (وهي شبيهة بفن الأيقونات في العصر البيزنطي وما قبله في المسيحية المبكرة؛ إذ كان محرماً استخدام الألوان

من أي شيء كيميائي أو حيواني يدخله روح، ويجب أن تكون مستحضرة من الطبيعة على غرار هذا الفن)، وكان الورق يصنع من لب الشجر وهو مخصص للرسم، في حين كان مصورو الإمبراطور "أكبر"[8] يفضلون الورق الثخين (الغليظ) العاجي والمصقول بجودة وإتقان، بينما مصورو الإمبراطور "شاه جهان"[9] يفضلونه من الورق الرقيق الفاخر المصنوع من نسيج الحرير؛ أي الأصعب والأغلى ثمناً.

طرق إعداد المنمنمات المغولية"[10]

1 - تحضير صحائف جلدية لتصبح رقائق طيّعة للطحن داخل الهاون بعد أن يضاف إليها الملح، ثم يصب عليها الماء للتخلص من الملح، فيتبقى بعد ذلك المسحوق المعدني النقي. وكان يتخذ الخليط من الفضة والذهب للألوان الذهبية الهادئة، والذهب والنحاس للألوان الذهبية الساخنة، ولكي لا تتأكسد هذه الأخيرة كانت تغطس بطلاء آخر كالفرنيش (نوع من الطلاء اللاصق الخفيف لا لون له)؛ حيث يستغرق رسم اللوحة الحريرية مدة تزيد على السنتين، بينما الورقية من لب الشجر كالأبنوس والورد، تستغرق من 6 أشهر إلى سنة تقريباً حتى القطنية أو الكتانية منها؛ نظراً لاستغراقها وقتاً لا بأس به لإعدادها الأولي.

2 - تحضير الألوان من مسحوق الأحجار الكريمة[11] والنباتات الملونة والحشرات الصبغية والأصماغ ولبان الشجر من شجر العنبر، ومن خشب الأرز من لبنان، وخشب الصندل من الهند وغيره الذي يضفي رائحة زكية، ويمنع جميع أنواع الحشرات من قرض اللوحة، ثم مزجها مع الألوان الأخرى بوضع كل لون على حدة، على الورق أو القماش الحريري ليجف، وقد يستغرق اللون التأسيسي للموضوع بعد وضع خطوطه الأولى مدة أسبوع أو أسبوعين، ثم يعاد طليه بلون إضافي آخر بعد تركه أياماً حتى يجف لمنعه من التمدد؛ ممّا يساعد في تجويد اللون ليحصل على المطلوب، وفي آخر مرحلة يضاف التذهيب والترقيش في

الإطار الزخرفي، وهذه الآلية في الرسم أدّت لحفظه واستمراريته ليومنا هذا؛ أي مدة ستة قرون وأكثر، وتعد المنمنمات من أغلى اللوحات الحريرية ثمناً.

مقدمة

بدء تطور الفنون في العصر المغولي-الهندي

تأثر فن التصوير المغولي بعدة مدارس فنية خاصة في بدايته إثر اعتناق أباطرة المغول للإسلام على يد جانكيز خان[12] (1162-1227م). وتوسع إمبراطوريته الكبرى حتى بعد مماته لتمتد من شرق آسيا إلى وسطها وغربها لتشمل الهند وبلاد فارس وقسماً كبيراً من روسيا وتبلغ أوجها في عام 1405م. فجاءت معظم تصاوير الفنون متأثرة بفنون تلك البلاد وظهرت على الشكل الآتي:

التأثير الفني الإسلامي[13]

تأثرت الفنون المغولية الهندية بالإسلام على الرغم من قدمها وسماتها الفنية وخصائصها المميزة؛ فجاءت مزيجاً من الزخارف الهندية القديمة والإسلامية الوافدة من بلاد فارس على تلك البلاد؛ ممّا جعل هذا الفن يرتقي إلى قمة روعته في التصميمات خلال القرنين 16و17م؛ فظهرت رسوم لبعض الزخارف النباتية[14] التي تتشابه مع نظيرتها المغربية - (الأندلسية) المنفذة بطريقة فن التخريم[15] على العاج، وتيجان الأعمدة، والأفاريز الخارجية والداخلية للقصور والمعابد والمساجد، ثم جسدته كمنمنمات زخرفية هندسية دقيقة على مختلف المواد العضوية كالمنسوجات، ومن أشهرها الحرير، وبرعت به.

اقتصر ظهور الفن الإسلامي المبكر على الزخرفة الجدارية بالحروف العربية من الآيات القرآنية والأشرطة النباتية؛ لأن الإسلام حرّم تجسيد صور الأشخاص وسمح بتصوير سائر الكائنات الحية، لذا ندر ظهور تصاوير الأشخاص في معظم الفنون الهندية الإسلامية الأولى، وتأثرت بالفنون الصينية

والساسانية، لكنها عادت وانصهرت في الميثولوجيا الهندية[16] والمغولية المتأثرة بالديانة البوذية والهندوسية وفنونهما بقالب إسلامي. فأظهرت تلاقياً روحياً للعبادة عبر التأمل والتصوف بين المتصوف المسلم الهندي والمتصوف الهندوسي، كظهور تصاوير النساك الهندوسيين المتعبدين في أعالي الجبال يمارسون حرية عبادتهم إلى جانب المسلمين الهنود والمغول في صوامعهم التعبدية؛ مما يظهر التسامح الديني لسلاطين المغول المسلمين طوال فترة حكمهم، خاصة في عهد السلطان أكبر.

صلب البحث

إن توسع إمبراطورية المغول لتشمل كلاً من الصين واليابان في الشرق الأقصى، والهند في جنوب آسيا، وتجاورها مع بلاد فارس في الجزء الجنوبي الغربي من قارة آسيا، أدّى إلى ازدهار العلاقات التجارية والصناعية والفنية فيما بينها؛ ممّا جعل فنون التصوير تزدهر وتعمّ إمبراطوريتها متأثرة بمدارسهم الفنية المتميزة والعديدة لتشكل من مزيجهم الفني مدارس فن التصوير المغولي الخاصة بها، وقد ظهرت هذه التأثيرات في أهم مخطوطاتها الزاخرة بأجمل المنمنمات التصويرية "حمزة نامة"، "بابرنامة"، "أكبر نامة".

1 - المدارس الآسيوية التي تأثر بها فن التصوير المغولي

أهم مدارس التصوير الآسيوية التي تأثر بها بشكل مباشر فن التصوير المغولي[17] هي على النحو الآتي:

الصينية، واليابانية، والهندية، والسلجوقية الإسلامية، والصفوية الفارسية.

أ - مدرسة فن التصوير الصينية[18]: أهم خصائص المدرسة الفنية الصينية كانت تعتمد تقسيم اللوحة إلى قسمين، بناء على عقيدة الفنان ليكون صلة الوصل بين الأرض والسماء، مستخدماً الرموز وتناسق الألوان في إيحاءاته للطبيعة، لذا كان إيضاح موضوع اللوحة يعتمد على مهارة الفنان في استخدامه تقنية الفرشاة وما ينبع من روحية أحاسيسه ليضيفها على موضوع اللوحة، لذا

جاءت لوحته التصويرية مقسمة إلى قسمين ومعتمدة على ثلاثة مستويات فنية وتقنية، وهي:

المستوى الأول: **بي فا Bi Fa** (قواعد الفرشاة)، ويهتم بالمهارات اليدوية للفرشاة وكيفية استخدامها، بسرعة متناهية توازي حركة الفرشاة والألوان لاستخدامه الرسم على الحرير؛ مما يعني أن أي خطأ بالرسم لا يعاد تصليحه، كالرسم على القماش الثخين أو الورق.

المستوى الثاني: **بي شي Bi Shi** (حركات الفرشاة)، وكان لكل رسم حركات وتقنية خاصة بوضعية الفرشاة؛ فحركة الإنسان يظهرها الفنان بحافة الفرشاة للعضلات والعظام كذلك الحيوان، ووريقات الأشجار وأغصانها بلمسات احترافية سريعة أفقية وعمودية، خاصة لشجرة الخيزران (البامبو)، وكذلك الغيوم كانت على شكل دوائر أو سحابات أفقية، ويربطها بلون أزرق متناسق مع البحيرة أو البحر، مظهراً قدرته على تحكمه بكل شعرة من الفرشاة لتؤدي دورها في إتمام اللوحة، مظهراً ما يوحي إليه من رموز دون الدخول في تفاصيلها الواقعية.

المستوى الثالث: **بي يي Bi Yi** (فكرة الفرشاة)؛ أي الابتكار للفكرة أو الموضوع الذي يوجه العمل الفني بأكمله موازياً بين المستويين الأول والثاني على حد سواء.

وكانت الفنون الصينية عديدة؛ فجاءت أولاً عبارة عن "فنون الكتابة" التصويرية وهي الرموز الكتابية التي كانت أكثر من 72 نوعاً من لمسات الفرشاة الثمانية الأساسية في عصر سلالة مينغ (1368-1644م) لتشابه بذلك مستوى النوتات الموسيقية، حتى شبهت اللوحة بمعزوفة الكمان[19]؛ لانسياب نوتاتها المتلاحقة بين احتكاك الفرشاة السحرية للفنان وأنامله المتتابعة وأذنه المرافقة لصدى اللحن لتنشده الروح قبل انتشاره في أرجاء الفضاء الكوني. وهكذا استطاع الفنان الصيني أن يمزج في لوحته الحياة النابعة من روحه لإبداع الفكرة ليجسِّدها على لمسات فرشاته الناقلة لها عبر تناغم بين الموضوع والكتابة الرمزية المفسرة لميثالوجيته أو إيديولوجيته الدينية التي تطورت من السنسكريتية إلى الكتابة الرمزية[20] الصينية التصويرية مستخدماً الإيحاء في الإشارة للطبيعة؛ فبدلاً

من أن ينقل صورة الجبل بتفاصيله يشير إليه برسمه كمثلثات، ويشير إلى الربيع برسمه لشجرة الخوخ أو الكرز المثمرة أو المزهرة، وإلى الماء يشير برسمه لنهر أو ينبوع، وإلى بدء فصل الشتاء أو الحزن يشير إليها برسمه لسحابة وغيوم متلبدة على شكل دوائر ملتفة، لتتحرر من المادة المحسوسة إلى فن الممكن التحويري للطبيعة وتشكيله بين تأملات روح الفنان وعقله بألوان تسجل بصماته الفنية الرائعة على اللوحة التصويرية.

تقنية الرسم الصيني[21]: كان الرسامون الصينيون يستخدمون الرقع المستطيلة من الحرير الثمين وأحياناً من ورق اللوتس أو البنفسج ويثبتونها في كل من طرفيها العلوي والسفلي بعصا أسطوانية رفيعة من اليشب النفيس أو العاج؛ حيث تطوى اللوحة على شكل أسطوانة أو على شكل لفافة لتتيح استعراضها عند الإمساك بها من إحدى أطرافها لتنسدل جلية للعيان، وسميت هذه اللفافة التصويرية باسم "ماكيمونو"، أما اللفائف التصويرية المعلقة فعرفت بـ "كاليمونو" لتعلق في مناسبات احتفالية معينة، وكانت تحفظ بصناديق برونزية، والمقدسة مثل لفائف "السوترا" تحفظ في صناديق ذهبية، وكانت اللوحة تقسم إلى قسمين:

1 - قسم الأرض، ويتخذ عدة مستويات، تتضمن النبات والأشجار والأنهر والبشر والحيوانات.

2 - قسم السماء، ويحمل عدة مستويات أيضاً، تتضمن ما عليها من غيوم وطيور وشمس وقمر ونجوم، ولا يوجد منطقة وسطى في تصاويرهم؛ حيث كانت خطوط الفرشاة توصل الأرض بالسماء بارتفاع أشجارها أو ألسنة النار أو قمم الجبال أو رؤوس الطيور والحيوانات المقدسة، التي تأثر بها فن المنمنمات المغولية والصفوية الفارسية على السواء.

3 - معظم الرسومات كانت تعتمد على عدم النقل الانطباعي أو الواقعي، بل كانت تتم بشكل تحويري للطبيعة؛ أي بما يشير إليها، وكانت عملية التحوير للطبيعة تأتي لرسم مفرداتها من أشجار وطيور وينابيع وبحيرات، بما يوحي إليها

الفنان من خلال تقنية ضربات ريشته، ويظهرها في مكانها الفعلي ولكن ليس بشكلها النهائي والواقعي الكامل.

وتطورت الفنون[22] من عصر الأسرات الست (222–581م) إلى عصر سلالة "تانغ" (618–907م) الذي تخلى عن التقاليد السابقة، وازدهر أسلوب الفن المتصل الذي يمزج بين أعواد الخيزران وأذيال الأسماك وأزواج الإوزّ البري؛ لينتقل بعدها إلى الأناقة في الرسم في عصر أسرة "سونغ" (960–1279م)، ثم ليعود من جديد إلى الشكل التقليدي الأول للمستويات الثلاثة في الرسم في عهد أسرة يوان[23] (1206–1268م) فاتخذ التصوير الصيني الأسلوب الشاعري بمده ألسنة الأرض من البحر لتطول السماء، وتدريج الضباب المتلاشي ليصل إلى قمم الجبال متخذاً مساحات كبيرة من اللوحة، كما زخر أسلوب التأمل الروحي للرهبان على أسلوب التصوير باستخدامهم الرموز، وكان يرمز للإنسان بلمسة ريشته إلى عود الخيزران بشكل عمودي وللنبات بضربات ريشته بشكل أفقي، ونبات الفطر ليرمز للحياة الزوجية السعيدة، عدا استخدامه المكثف للطيور كاللقلق ومالك الحزين والبط والعنقاء وطائر السيمرنغ الأسطوري، والحيوانات كالتنين وغيرها، التي زخرت في المنمنمات المغولية والصفوية الفارسية في عصر الإلخانات.

أما في عصر سلالة "مينغ" (1368–1644م)، فقد عرف بـ"الأسلوب الذاتي والتلقائي الروحي" لينقله على ريشته وألوانه، وبهذا تكون الأساليب الصينية الفنية المنصهرة بين الرمز الكتابي والتصوير تجمع في تصاويرها الإبداع الخيالي للرموز الكونية في مسيرتها الفنية، وبتحكم الفنان بلمسات ريشته السريعة والبطيئة المنبثقة من روحه بنبضات الطبيعة المتحركة على أرضية اللوحة، مجسداً لطاقات الكون "اليانغ والين Yang-Yin"، منتقلاً بنا من قمة اليأس إلى فضاء الابتهاج اللامحدود (مدرسة كانغ يووي وي 1858–1927م).

وتأثر الفن المغولي بخصائص فن التصوير الصيني، الذي يعتمد على المستويات الفنية الصينية الثلاثة في نقل الطبيعة إلى الواقع بالأسلوب التحويري[24] وإدخال الروحية والتأمل الذاتي في الفنون الصينية؛ لتتمازج مع

الفنون المغولية لاعتماد الفنانين الهنود تقليداً ميثولوجياً مقدّساً مقتبساً من حوارات بوذا المسجلة على رقاقات أوراق زهرة اللوتس المقدسة[25]، التي انتقلت بدورها إلى الصين في القرن 7م. واتخذت أسلوباً تقليدياً مقدّساً في الصين واليابان في القرن 8م، ونسخت تلك الحوارات المقدسة على ورق زهرة اللوتس وعرفت بـ"السوترا".

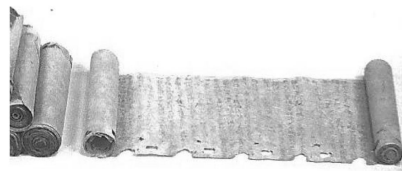
لوحة (1): يظهر في هذه اللوحة الأسلوب الصيني بتقسيم اللوحة إلى قسمين، ليصل الأرض بالسماء، أما موضوع اللوحة فيتناول مجموعة من العلماء[26] في مجلس كتابة مدرسة أسرة تانغ 621م، يفترشون أرضية اللوحة كأساس الموضوع ومتماثلين في نسبهم كأشخاص، ونلاحظ ريشة الفنان التي تضيء وجوههم القمرية، مخفياً ملامحهم أسلوب مدرسة تانغ، وتظهر خلفهم الأشجار الباسقة لتطول السماء متصلة بالغيوم التي ترمز إليها، والأفق بجباله الإسفنجية من خلفهم. رسمها الفنان (يان لي بان في عهد الإمبراطور "تاي وونغ" (621-649م) كنسخة مقلدة عن الصورة الأصلية المفقودة، وقد رسمها الفنان "تشيو ون بو" تخيلاً، وهي لوحة من مرسم مدرسة تانغ القرن 7م. واللوحة موجودة في متحف القصر الوطني في مدينة تايبيه، تايوان.

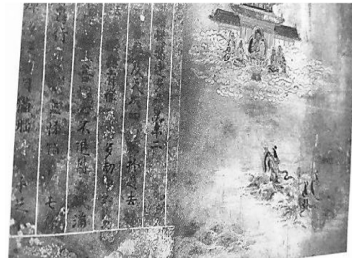
لوحة (2): نلاحظ أسلوب الفنان الصيني الذي يقسم اللوحة[27] إلى قسمين: الأرض والسماء، ويغرقها برموز من وحي الطبيعة (عصر أسرة يوان)؛ حيث تظهر ضفة النهر أو البحيرة متخذة أرضية اللوحة الزرقاء لتصل السماء بشجيراتها القصيرة المائلة، ويرمز الفنان إليها بخطوط فرشاته بضربات أفقية تظهر سحابات خفيفة الألوان مظهراً فيها حركة الفرشاة السريعة لتأثرها بالرياح، وتعتلي فوقها الجبال الباسقة كمثلثات تزخر بأشجارها ونباتاتها المحوّرة؛ (أي ليست بشكلها الطبيعي) لتتناسق وتتدرج باللون البني بين الفاتح والقاتم (ليفصل بين الفرح والحزن أي الين واليانغ - السماء والأرض)؛ حيث كان الفنان الصيني لا يؤمن بالظلال في تقنية الرسم ويعتبره شراً يفيض من النور، رسمها الفنان وانغ خوي 1632-1717م. متبعاً الأسلوب "الذاتي والتلقائي الروحي" لمدرسة "وانغ مينغ" (1301-1385م)، متحف غيمي- باريس، فرنسا.

ب – مدرسة فن التصوير اليابانية[28]: انتقلت "السوترا"* من الصين إلى اليابان بعد تطور فنونها إلى أوجها في القرن 8م؛ حيث تمكّنت من إيجاد لغتها الخاصة المنبثقة عن اللغة الصينية، ولكن بمفردات خاصة بها، وكذلك تميزت بفنونها الخاصة التي طوّرتها بعد أن أخذت جميع أساليب الفنون الصينية إثر انحطاطها.

شكّلت نسخ تعاليم بوذا التي نسخت على لوحات من أوراق اللوتس وعرفت بـ"السوترا" أهم المنمنمات المصوّرة في ذلك العصر؛ حيث اعتقدوا بأن من ينال شرف نسخها يقدم لعشيرته وسلالته وبلاده تقدماً كبيراً ويحميها من الأشرار والأخطار في كل مراحل حياتهم الآنية والمرحلية والمستقبلية، وتعتبر كل كلمة من كلمات "بوذا" مقدسة وعليهم التقيد بها.

* **السوترا**[29]: عرفت بالذاراني أو الصياغات المغلقة على فئة بعينها، وهي تمثل كتاباً فلسفياً يحتوي على تعاليم بوذا وحواراته، التي يتبعها نحو ملياري نسمة وأكثر من سكان آسيا الوسطى وفي الهند والصين.

لوحة (3): لفائف السوترا[30]، تجمع بين أساليب الفنون الصينية واليابانية من حيث الشكل والتقنية، وقد نسخت تعاليم بوذا على أوراق اللوتس، وقدّست زهرة اللوتس بعد ذلك، واتخذت شكل اللفافة للوحات التصويرية.

وكانت قد اكتشفت بالقرب من معبد هاكوسان في هاشيوجي بضواحي طوكيو؛ حيث دفنت سنة 1154م. وكان قياس كل نسخة بارتفاع بوصتين وربع البوصة وطولها نحو 18 بوصة. متحف طوكيو الوطني.

لوحة (4): الفصل الثاني عشر من إنجيل بوذا أو "السوترا" أو "الذاراني"[31]، بعنوان "Daibadtta-bo" ديبادتا بون التي نسختها عشيرة تايرا، والتي تسمح للنساء بالالتحاق بالرهبنة في الأديرة على غرار الطائفة المسيحية، وتظهر ابنة الملك التنين في أسفل اللوحة قادمة من المحيط لتقدم قرباناً إلى معبد بوذا الذي يعود ميلاده ورسائله إلى 550 عاماً قبل الميلاد، متخذة رحلة طويلة عبر البحر لتصل حيث يجلس الرهبان بأثوابهم البيضاء في حالة تأمل وصلاة. ونلاحظ

الأسلوب الياباني في سرد القصة المعبرة عن الصورة في اللوحة ذاتها، وقد اتخذ الفنان المغولي هذا الأسلوب عنهم في التصاوير المرافقة لقصص "حمزة نامة" و"أكبر نامة" و"بابر نامة"، وغيرها من المنمنمات.

عرفت فترة "نارا" في اليابان بالعصر الذهبي البوذي(32)؛ حيث قام الإمبراطور "شومو" (756–701م.) وزوجته الإمبراطورة كوميو (760–701م) بنسخ نصوص السوترا المقدّسة بالذهب على ورق البنفسج المعطّر، واستخدما أكثر من مئتي ناسخ وزّعوا على الأديرة البوذية لينسخها الرهبان ويشرفوا على دقة النسخ، ثم نسخت "السوترا "ابنتهما الإمبراطورة "شوتوكو"(33) (718–770م) بحفرها على ورق الشجر لإبعاد السحر عن مدينتها، فبلغت نحو مليون نسخة، وكانت كل نسخة بارتفاع بوصتين وربع البوصة، وطولها نحو 18 بوصة، وجمعت في معبد بوذي خشبي يدعى "باغودا"، ثم وزعت على الأديرة، وكان لها طقس معين؛ إذ تجمع خطابات الميت التي كتبها تحت أحرف "السوترا"، وتغطى الحروف بمسحوق "الميكا" (نوع من البودرة)، ويكتب نص سري ويوضع في لفافة، ويذرى عليه من رماد الميت المعطر بنسيج ذي رائحة جميلة، وتحفظ في صندوق خاص، لاعتقادهم أن هذه الرسائل تصل إلى بوذا لينفذها في حياة الميت الثانية.

وظلت هذه الرسائل تقليداً مستمراً حتى تضاءلت في منتصف القرن 13م. وكانت تنسخ على ورق اللوتس المقدس فقط في القرن 10م حتى نهاية القرن 12م. وترقش بالذهب والفضة، واتخذت هذه التصاوير أشكالاً عدة، منها المروحة المرفقة للمناظر الطبيعية والحياة اليومية النمطية للنبلاء والعامة من الشعب، وهكذا راج فن تصوير "السوترا" على ورق اللوتس المذهب، وأصبحت تستخدم أسلوباً فنياً في جميع المواضيع وليس مقتصراً على "الذاراني" المقدسة فقط؛ أي حوارات بوذا وما يعرف اليوم بـ "إنجيل بوذا".

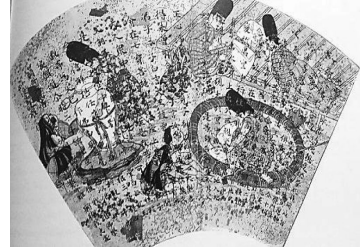
لوحة (5): تظهر الصورة الرهبان البوذيين[34] بأثوابهم البيضاء لترمز للطهارة، وهم يستعدون للاحتفال بنسخ "السوترا" لدفنها بالأرض، ويضعون الأقنعة على أفواههم لحمايتها من أنفاس غير نقية (وقد اتخذت هذه الأثواب البيضاء في الفن الهندي والفارسي الصفوي، والمغولي كدلالة على الطهارة والتقشف)، كذلك وجوههم القمرية وعيونهم المائلة أصبحت سمة رسم وجوه الأشخاص في التصوير المغولي، ونلاحظ التأثير الصيني في فصل مقدمة اللوحة؛ حيث تعمل النساء في تحضير لفائف السوترا مع مجموعة من العاملين، عن القسم الثاني للوحة بمقاعد يجلس عليها مراقبون؛ حيث تظهر ظلال السوترا في أعلى المنمنمة والرهبان الذين يعنون بتطهيرها من خلف جدار زجاجي. وقد اتخذت هذا الأسلوب في تقسيم اللوحة عدة مدارس صفوية فارسية ومغولية، وسنلاحظ أثرها في تصاوير المنمنمات المغولية، وتعود المنمنمة إلى القرن 13م (موجودة في دير - شيون - إن).

كما تطورت الأساليب بالكتابة[35] والرسم على الأوراق الملونة المختلفة، وكان يستخدم اللون الأزرق من ورق شجر الصفصاف، وورق شجر السنديان للون الأخضر، والأرجواني من شجر الإسفندان (نوع من الأشجار الصينية)، والأبيض من زهور السوسن، وكانت التصاوير ترفق بقصائد الشعر، وعرف هذا الأسلوب بـ "فن الغواية" نسبة للأوراق المعطرة كأوراق البنفسج التي تتخذ لونه، وأوراق زهرة السوسن وغيرها من أوراق الزهور المعطرة، واستمر هذا الأسلوب من القرن 10م حتى القرن 12م. ومنها ما اتخذ أوراق شجرة الميكا المقدسة والمرقّشة بالذهب والفضة.

وقد اتبع المغول هذا التقليد الفني للكتابة التصويرية اليابانية مثل سرد الأحداث وتوثيقها بالصور (لوحة 4)، ومنهم من عمل على استخدام الروائح العطرية من أنواع الشجر المعطر والزهور العطرة المتنوعة ثم ترقيشها بالذهب فيما بعد بتصاويرهم الفاخرة للرسائل الخاصة بالسلاطين والأمراء والأميرات.

غلبت الفنون التصويرية الصينية على الفنون اليابانية وتشاركت معها بالكتابة والتصوير حتى القرن 16 م. بعد أن حكمت سلالة إيدو (1603-

1868م). وقد حمل الفنانون الصينيون واليابانيون عقائدهم وفنونهم تلك بعد أن غزا المغول أراضيهم وصحبوهم معهم إلى البلاد التي سيطروا عليها في الهند، وبلاد فارس. لذا جاءت معظم المنمنمات والسير التاريخية والقصص الملحمية مثل "حمزة نامة"، و"بابر نامة"، و"أكبر نامة"، وغيرها مشابهة للأسلوب الصيني والياباني من حيث مرافقة الكتابة للتصاوير لتصف أحداثها، وتقسيم المنمنمة إلى قسمين؛ حيث يصل الموضوع الأرضية بأعالي اللوحة، واستخدام رموز الطبيعة كخلفية للوحة من أشجار وأزهار وسحاب وسماء، واستخدام الألوان والأوراق الخاصة بالتصوير من لحاء الأشجار والورود المتنوعة لتعطيرها وإعطائها شفافية الألوان الطبيعية ومن الحرائر الطبيعية المستخرجة من دود القز، وكذلك استخدام فن الرقش بالذهب والفضة والتطعيم بالأحجار الكريمة لتشكل فيما بعد ما عرف بالمدرسة المغولية.

لوحة (6): نسخة من السوترا[36]: نسخت تعاليم السوترا على كتيب بشكل مروحة، القرن 12م. ورسم الفنان التصاوير مرفقة بكتابة التعاليم زيادة في إيضاحها مظهراً لنا كيفية حفظها بعد الانتهاء منها بوضعها في آنية من الخزف الصيني الأبيض النقي، بعد أن كانت تحفظ في علبة برونزية، ثم تدفن في الأرض (متحف طوكيو الوطني).

ج - مدارس فن التصوير الهندية في جنوب آسيا[37]

أثرت مدارس فن التصوير الهندية كثيراً على فن التصوير المغولي، وذلك بسبب استخدام أبرع الفنانين الهنود في المراسم الملكية الخاصة بسلاطين المغول، وسنلاحظ هذا تباعاً وظاهراً في الصور المدرجة في متن البحث. وكانت عديدة، وأهم هذه المدارس: الجينية، الدكنية، الراجستينية، ميوار، الراجبوتية، باهاري، باشوهلي، كانجره، نوربور، ميوار، وبيكانير، وقد اعتمدت معظمها تقاليد التصوير الهندي القديم ولاسيما اللوحات الجدارية في"أجانتا" و"باغ"، واستمدت موضوعاتها من الأدب الشعبي والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقديسين.

كما ظهرت أهم هذه المدارس في القرن 16م. في مدينتي كابل ودلهي حين استولى محمد ظهير الدين بابر (1483-1530م) حفيد تيمور على مدينة دلهي، وينقسم التصوير المغولي الهندي في العصر الإسلامي إلى مدرستين: المدرسة الهندية المغولية[38]، ومدرسة "راجبوت"[39]، وقد تأثرت المدرسة الأولى بالمنمنمات الإيرانية وأسلوب الفنان كمال الدين بهزاد (من مواليد هراة عام 1460-1535م)، وقد عيّنه الإمبراطور جلال الدين أكبر (1540-1605م) مديراً لأكاديمية للفنون، ضمّت نحو سبعين فناناً هندياً، ومن أبرز أعلامها: باسوان، دارم داس، فروخ بج، ناد سنغ، ولال، الذين شاركوا في تصاوير مخطوط "حمزة نامة" 1562-1577م. "وبابر نامة"، وعرفوا بأشهر الرسامين الهنود في القرن السادس عشر خاصة الفنان "باسوان"، حيث كانوا يعملون في المرسم الملكي (1565م) الذي أسسه السلطان جلال الدين أكبر بقيادة وإشراف المصورين الفارسيين الشهيرين "مير سيد علي" و"عبد الصمد الشيرازي" على الرغم من أن المخطوط غلب عليه الأسلوب المغولي-الهندي.

ولم يترك المصورون الهنود[40] إلى جانب أعمالهم الفنية الرائعة التي خلفوها ما يشير إلى سيرتهم الذاتية، ولكن اكتشاف بعض المخطوطات أشار إليهم ضمن مجموعة من الفنانين والنساخ؛ حيث كانوا يؤدون عملهم مجتمعين كحرفيين، لذا لم يعيروا تاريخهم شأناً يذكر؛ لأن الأولوية كانت للعمل المقدّم للملك أو السلطان، وقد عزا ذلك بعض المؤرخين إلى أنه ربما لأنهم افتقدوا للعلوم والكتابة ويمتهنون التصوير كإيحاء من الآلهة، باعتبارها نوعاً من الخلق والإبداع، ومنها ما هو مستقى من ملاحم جداريات المعابد البوذية والهندوسية مثل "المهابهارت"، وقد نال الشهرة منهم من حظي بتوقيع اسمه في أشهر الأعمال المنسوبة لبعض مدارس التصوير الهندية.

ثم زاد الاهتمام بالتصوير في مطلع القرن 17م. خاصة تصوير اللوحات الكبيرة والصور الشخصية التي تظهر عناية في رسم التفاصيل وزخرفة الملابس والمناظر الطبيعية، والحيوانات والطيور، وأنشأ أعلام هذا الفن في القرن 16-17م. وهم: منصور، ومراد، وعنايت، وزما نوهار، وغلام علي، وماد هوتان أزاد، أهم

المدارس التصويرية الصفوية والمغولية الهندية. وسأتناول بهذا البحث أهمها: المدرسة الدكنية، والراجستينية، والراجبوتية.

أ - **المدرسة الدكنية**[41]: ظهرت في منتصف القرن 16م. نسبة لإقليم الدكن وكان متخصصاً بصور البلاط والسلاطين؛ لذا جاء أسلوبه قومياً نابعاً من تقاليد غرب الهند وجنوبه ومتأثراً بالنمط الجداري الكبير ليمزج في بعض أجزائه وخطوطه بين الأسلوب الصفوي الفارسي من حيث الأشجار والنباتات الباسقة، وقد تميزت المرحلة الأولى من المدرسة الدكنية[42] باتصافها بالجلال والهيبة وثراء الألوان وبراعة الرسم وباستطالة الأشكال ورسم طيات الثياب على هيئة الدوامات، وكثيراً ما كانت الخلفيات تمتلئ بالأعشاب المتكاثفة وبالزهور اليانعة والأشجار الباسقة، بأسلوب تغلب عليه النزعة الشكلية؛ أي تغليب القيم الجمالية على ما في العمل الفني من فكر وخيال وشعور، والعمل بنظرية الفن للفن.

ومنها فن "الدَكن"[43]؛ أي فن إقليم الدكن الجنوبي، وعرف هذا الأسلوب بـ"المدرسة الدكنية" الذي جاء شبيهاً بأسلوب مدرسة الإمبراطور "أكبر" المغولي[44] الذي تجمع بين النزعة "التكلفية"[45] الصفوية الفارسية والتقنيات القومية غربي الهند والصور الجدارية جنوبي الهند، مثل أسلوب التصاوير التي تحفل بالهيبة وثراء الألوان واستطالة الأشكال والأناقة في الملابس عدا السماء والنجوم البراقة وهندسة العمارة للقصور وقاعاتها الداخلية كتأثير مغولي.

لوحة (7) العاشقان: نلاحظ أسلوب المدرسة الدكنية في إظهار الدقة في التفاصيل الجمالية لمشهد لقاء غرامي[46] بين أمير هندي وحبيبته المزينة بالمجوهرات الثمينة، وتبدو حركاتهما وإيماءات أيديهما بينما وجهاهما جامدان ونظرات عيونهما خالية من الشعور، والتأثير الهندي بالألوان الزاهية التي تعمّ اللوحة لترمز للحب خاصة للفتاة التي تقدم كأس الشراب لحبيبها، ودقة الزخرفة بالتصاوير النباتية للمقعد الذي يجلسان عليه، ونقل الواقع بإظهار السيف وخنجر الأمير الخاص والأواني وزجاجة العطر إلى جانبهما، والحاجز المخرم الفاصل عن خلفية منظر الطبيعة؛ حيث نلاحظ الأسلوب الصيني للأزهار الباسقة المحوّرة ورؤوس الأشجار وأبعاد المدى بالأفق ونجوم السماء، المحوّرة للطبيعة متأثرة بانحناءات

ريشة الفنان الصيني بالمستويات الفنية الثلاثة مظهراً غروب الشمس بدرجات ألوان التصاوير اليابانية، والمؤثرة على رمزية الطهارة للون الأبيض لثوب العاشق، ولم يظهر أي توقيع على اللوحة لأي فنان هندي لعمله ضمن مرسم ملكي، منتصف القرن 18م. متحف غيمي، باريس.

ب - المدرسة الراجستينية[47]: ظهرت في القرن 16م، واستمرت حتى القرن 19م. وبرز منها أهم الفنانين الذين برعوا في التصاوير الرمزية الزخرفية النابعة من بيئتها المباشرة، مستخدمين الألوان الزاهية والساخنة للتعبير عن مشاعرهم، وكانت معظم التصاوير دينية تتناول الإله، مقتبسة آداب الملاحم[48] وأساطيرها الميثولوجية وتظهرهم بشكل مختلف عن الآخرين باللون الأزرق أو الزهري؛ لأنه يعتبر حافظ نظام الكون، وأساطير قصص الحب بين الإله وزوجته نسجها الرواة بعد موت بوذا، لإعطائها نوعاً من القدسية والمشاعر الجليلة، كما حفلت التصاوير الدينية بصور تظهر جمالية النساء وعشقهن للموسيقى والرقص، التي كانت جزءاً مهماً في تقاليدهم، على الرغم من تحريم بوذا نحت التماثيل وتصاويرها حتى لا يجرى عليها السحر الأسود، لكن هذه القوانين ألغيت بعد موته بفترة[49]. وأهم مراكزها كان في: ميوار، بيكانير، جيبور، بوندي، وكوتاه وغيرها.

وقد تأثر بها الفن المغولي في التصاوير القصصية والبطولية في "حمزة نامة" وفي تصاوير السلاطين وإظهار الهيبة والجلال عليهم، وأغدق الفنانون الألوان الساخنة الفاتحة والداكنة أحياناً في تصاوير منمنمات العشاق لإظهار بعض من فن المنظور* في تقسيم اللوحة بين المكان في الحديقة والسماء في الأعلى؛ حيث العاشقان يتوسطان اللوحة دائماً.

* فن المنظور[50]: فن أو علم المنظور هو مصطلح هندسي يستخدم كأسلوب في تصوير الأشياء على مستوى اللوحة؛ حيث تتضاءل الأبعاد تدريجياً، ويكون حجم العنصر أو الأشياء المتساوية في الحجم أصغر للعناصر الخلفية؛ أي بعيدة عن عين الناظر إليها، والعناصر الأمامية تبدو أكبر للناظر إليها.

لوحة (8): الإله "كريشنا[51]" باللون الأزرق يرقص ويعزف على الناي لحن الربيع في مقدمة اللوحة، والطاوسان المتقابلان رمز الخلود خلفه في القسم الأعلى من اللوحة، ونلاحظ التأثير الصيني عليها بتقسيم اللوحة إلى قسمين، والتأثير الهندي بطغيان اللون الأحمر الساخن على مساحة اللوحة للدلالة على عبق الحياة بالمشاعر العاطفية؛ حيث يعزف الإله كريشنا متجسداً شكل إله الحب "كاماديفه"، وهو يرقص ليخفف من وطأة عنفها بالموسيقى والتأمل. من "تصاوير مخطوط الراجه ماله (الأكاليل الموسيقية) جزء لحن الربيع فاسنت باس" 1660م. متحف نيودلهي (المدرسة الراجستينية).

لوحة (9): مدرسة "بيكانير"[52] تظهر تجسيداً آخر للإله "فيشنو" وتمييزه باللون الأزرق لتقديسه وهو يجلس على عرشه المذهب، والفتيات بأثواب ملونة ومطرزة وترتدي زينتها من الحلي واللآلئ ويخدمنه بخشوع، وحبيبته تقدم له زهرة اللوتس طلباً للحب والرضا. وخلفية اللوحة تظهر فقط الأشجار من حوله كقوس لعرشه وهي ترمز للطبيعة الخضراء الحزينة.

ج - المدرسة الراجبوتية[53]: دعيت الفنون بالراجبوتية نسبة لإقليم "راجبوتان" و"تلال البنجاب"، وقد جمعت التصاوير الراجبوتية التي تعد من أجمل فنون الهند التصويرية وأبرعها وأكثرها جمالية من حيث الدقة والأناقة في الرسم وتناول الموضوع وتوزيع الألوان، ونشأت منذ القرن 16م حتى القرن 19م. وتأثرت كثيراً بالفنون الصفوية الفارسية بمواضيعها التقليدية الشعبية، واستخدم الفنانون فيها الألوان المبهجة، كما أغرقوها باللونين الذهبي والأبيض وبرعوا في تصاوير الملاحم الشعرية القومية كبطولات الآلهة والبطل الشهير الذي يطرد الشياطين والحيوانات الخرافية التي تأثر بها المغول كثيراً في مخطوط حمزة نامة، وفي المشاهد الرومانسية للعشاق والألوان الصارخة للطبيعة من حولهما، وتصاوير الأكاليل الموسيقية التي تتحدث عن المقامات الموسيقية، كما تظهر لنا تصاوير الراجبوتية حياة الشعب الهندي بكل تقاليده وطقوسه الدينية

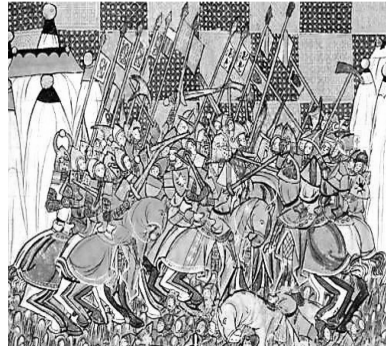
في المعابد وهمومه اليومية مظهراً الفرق الشاسع في الحياة بين القصور وأهل القرى وأقاليم الفقراء، كما تبيّن لنا التصاوير المرأة الهندية وجاذبيتها ورومنسيتها العاطفية الملتهبة رشاقة ونحافة، وتظهر بذلك أدق التفاصيل والتعابير في الأيدي والسيقان والوجه خاصة أثناء تأدية الرقصات الموسيقية.

لوحة (10): تظهر اللوحة[54] تفاصيل كثيرة لموضوع الحب والعشاق، الذي تهدف إليه المدرسة الراجبوتية؛ حيث تصوِّر الإله كريشنا متجسداً بدور إله الحب وهو يرسل رسالة مع فتاة إلى حبيبته "رادها" التي ترقص فرحة في حديقتها، وتظهر دقة الريشة الفنية في تصوير الطبيعة وجماليتها المرافقة مع حركات حبيبته الراقصة (التأثير الصيني للمستوى الأول لحركات الريشة). ولعبة الضوء لإظهار أثواب الأشخاص الفضفاضة، والزهور البيضاء والوردية، والعتمة الداكنة للأشجار الخضراء. وهي متأثرة بالفنون الصينية لتصوير الطبيعة. مدرسة "راجبوت كانجره" القرن 18م. بومباي.

وقد تأثر الفن المغولي بمدرسة "باشوهلي" المتميزة بألوانها الصارخة والنارية، حتى جاءت منمنماته ممتزجاً بعضها ببعض كمخطوطة "أكبر نامة" التي تواكب قصصه الملاحم التاريخية في التصاوير المعبِّرة عن كل حدث فيها، ومخطوطة "توتو نامة" التي تعنى بحياة الببغاوات وأنواعها حيث عكست تصاويرها الألوان الزاهية والحمراء النارية، كذلك في "حمزة نامة" التي تجسد الأحداث المبهرة بتصوير الأبطال وقصص بطولاتهم ومحاربتهم للشياطين الضخمة والحيوانات الخرافية خاصة بطولات عم النبي "حمزة".

د - المدرسة السلجوقية الآسيوية الإسلامية (1194-1038م): ترجع أقدم المخطوطات المذهبة إلى العصر السلجوقي الإسلامي[55] في القرن 12م؛ حيث بدأت صناعة الكتاب باستخدامهم للورق بدل الرق، وكان شكل المخطوطات متطاولاً إلى أعلى، وكذلك الزخرفات الكتابية تميزت بشكلها الدائري للخط النسخي المزيّن بالتوريق العربي الإسلامي للزخارف النباتية المذهبة (فن

الأرابيسك)، وقد تأثر السلاجقة ببعض الفنون الفارسية[56] بعد استقرارهم فيها في القرن 11م. فاستخدموا الكائنات الحية في النقوش بشكل مستدير وملتف عدا تزويقها بالكتابات الكوفية المجملة بالنباتات المتفرعة منها كأشرطة وإطارات للوحة، واتخذوا أهم مراكز لتصاويرهم في هراة وخراسان، واشتهروا في نقش تصاويرهم على المعادن المكفّتة بالفضة، والخزف القاشاني المميز. وأثرت كثيراً الفنون السلجوقية الإسلامية المتمازجة بالفارسية على التصاوير المغولية باستخدام الإطارات والنقوش الكتابية للآيات المذهبة كإطار للوحة. كذلك جاءت بعض التصاوير متأثرة بالمدرسة السلجوقية[57] التي كانت معظمها تدور عن المعارك والحروب؛ فجاءت الأشخاص ضخمة ولا تراعي النسب ومتأثرة بالأساطير الخرافية كقتل الشيطانة (مخطوطة حمزة نامة)، حتى العمارة كانت ضخمة ولا تظهر أي براعة هندسية في البناء كذلك نمط استخدام لونين أو أربعة ألوان لا أكثر في تقسيم اللوحة وتحديد الأشخاص وخطوط الطبيعة والأفق.

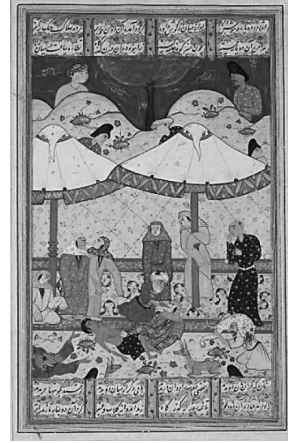
لوحة (11)[58]: معركة "دوربيلوم" 1097م[59] بين الصليبيين والسلاجقة المسلمين الذين قضوا عليهم، وتظهر اللوحة الأسلوب السلجوقي باستخدام الفنان إلى لونين فقط للأحداث؛ فالأشخاص باللون الأزرق، والحيوانات باللون البرتقالي وكذلك زخرفة الخلفية التي تسودها التقسيمات الهندسية المربعة بالأزرق والبرتقالي والخيم باللون الأبيض. (محفوظ في مخطوط تاريخ ما وراء البحار، القرن 14م، المكتبة الوطنية في فرنسا تحت رقم 352-49).

هـ - مدرسة فن التصوير الصفوي الفارسي (1501-1785م): تأثرت الفنون المغولية كثيراً بمدارس الفن الصفوية الفارسية لإعجاب سلاطينها ببراعة تصاويرهم وجمالياتها الفنية، وذلك بعد زيارة إمبراطور المغول نور الدين همايون[60] (1530-1556م) لإقليم فارس في أثناء الحكم الصفوي عام 1544م، واعتبرت كنقطة تحول في الفن لإتاحته دخول أسلوب التصوير الصفوي الفارسي الإيراني إلى الهند وحرية نقش الرسوم الآدمية بعد أن حرّمها الإسلام في بدء

فتوحاته، وبعد اعتلاء حفيده السلطان أكبر عرش الإمبراطورية أعجب بالفنون التصويرية للصفويين، واستقدم أشهر فنانيهم[61] إلى قصره، وهما"مير سيد علي" الذي ولد في النصف الأول من القرن 16م، و"عبدالصمد" ليشرفا على تصاوير مخطوطة "حمزة نامة" الملحمة التي أضاءت على بطولات عم الرسول محمد، عليه الصلاة والسلام، وقد أحدثت نقلة نوعية أسست لمدرسة الفن الهندي المغولي على الرغم من تصاويرها الممزوجة بالتأثير الصفوي الفارسي، والهندي، والمغولي، والصيني، والياباني، والسلجوقي الإسلامي بضخامة الشياطين الخرافية، ثم وضع الفنان بهزاد بصمته الواضحة الأثر على التصاوير المغولية بتصاويره للأشخاص واللوحات الطبيعية والواقعية التي تتداخل فيها الشاعرية والرومانسية (تصاوير العاشقين قيس المجنون وليلى).

كما امتازت المنمنمات الصفوية الفارسية بأساليبها الفنية القديمة[62] ورسوماتها للكائنات الحية والزخارف النباتية المحورة والمتأثرة بالفنون الصينية في العصر الصفوي (1501–1785م)، الذي يعتبر من أهم العصور باهتمامه بجميع أنواع الفنون خاصة في التذهيب والدقة في مزج الألوان وإتقان الرسوم الهندسية بشكل متوازن ومتماثل؛ حيث أبدع الفنانون بإنتاج المصاحف وتزويقها وتزيينها بهذه المنمنمات المذهبة خاصة الصفحات الأولى والأخيرة ورؤوس السور وعلامات الأحزاب، حتى ذاع صيتهم في إبداعاتهم النقشية والتصويرية المذهبة ليتخطى ميادين الطراز الصفوي، ويمتد إلى الحضارات المجاورة المغولية الهندية والتركية العثمانية، ويؤثر تأثيراً أساسياً في بنى تصاويرهم الفنية.

وازدهرت المنمنمات الصفوية الفارسية في تلك البلاد في نقوشها التصويرية على المخطوطات الورقية أو من رق الغزال من الحيوانات والطيور والنباتات المحورة لترسم على المنسوجات الحريرية لملابس السلاطين والأمراء، ولتنتقل بمواضيعها حياكة على السجاد الحريري الإيراني الفاخر، ثم لتنصهر برموزها وأشكالها على الخزف القيشاني الإيراني، والخزف ذي البريق المعدني والشبيه بالخزف الفاطمي، وهي تضاهي بذلك وتنافس المنتجات الصينية على الرغم من تأثرها بها، حتى وصلت منتجاتها للبلاط الأوروبي

وازدهرت في كل أرجاء الشرق والغرب، بعد أن غلب على تصاويرها الصور الآدمية إلى جانب الصور الحيوانية المتقابلة والمتعاكسة وبألوان هادئة وفيروزية جميلة ومذهبة، ثم نقشها على المعادن والمجوهرات من قلادات وحلي وعقود، لذا نلاحظ تأثير الطراز الصفوي بشكل ملحوظ على بداية توجه الفن المغولي الهندي في تصاويره وفنونه ونقوشه وتقسيم اللوحة والألوان، ثم تطوره الفني الإبداعي المتأثر بالفن الأوروبي.

لوحة (12): هذه المنمنمة من مخطوط خمسة نظامي (كابل 1662-1663م) قيس وليلى[63]، ونلاحظ تمازج الأسلوب المغولي بالأسلوب الصفوي بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام: وتظهر المقدمة الموضوع الرئيسي للعاشقين ومرضهما، وتجمع الناس من حولهما، وفي الوسط الخيم البيضاء المنصوبة خلفهما مع حارسين للدلالة على أنهما في رحلة عبر الجبال، أما القسم الثالث الأعلى من اللوحة؛ حيث يستمر الأسلوب الصيني في التأثير فيظهر الأفق من الجبال المحورة والسماء الزرقاء الغامقة تطير فيها طيور وسحابات بيضاء محورة، بينما يضيف الأسلوب المغولي الشجرة البنية اللون، التي تفصل بتوسطها دائماً اللوحة، بين الرجلين اللذين يراقبان العاشقين من أعلى، والكتابة بالأعلى والأسفل باللغة الفارسية التي تشرح القصة المصورة وكانت اللغة الرسمية للبلاط المغولي. ونلاحظ أسلوب الفنان "بهزاد" المميز الذي يضفي في توزيعه حركة الألوان الهادئة والمتنوعة إلى جدية الموضوع مظهراً بذلك أناقة التفاصيل الزخرفية في اللوحة ومبيناً لتعابير الحيوانات الأليفة الجاثية حولهما ووجوه الأشخاص القلقة على العاشقين، التي تميز الأسلوب الصفوي (تصوير بهزاد) المتحف القومي، دلهي، الهند.

2 - الجوانب التي تأثرت فيها المدارس المغولية بالفنون الآسيوية (1526-1857م)

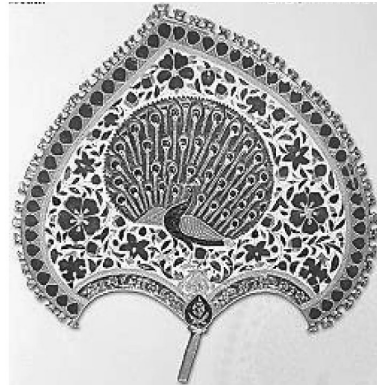
حكم سلاطين المغول الهند لفترة طويلة امتدت حتى النصف الثاني من القرن 19م. لذا امتاز فن التصوير المغولي الهندي[64] بخطوطه وألوانه الساحرة التي تنتظم فيها حياة الشعب الهندي بكل ألوانها الدينية والاجتماعية والثقافية، فكان لكل بلد أو إقليم خصائص مدارسه الفنية المتميزة، التي تتناول حياة السلاطين الخاصة في

بلاطهم (قصورهم) وحياتهم الاجتماعية والسياسية والدينية والعسكرية، وانعكس ذلك على أساليب الفن التصويري المغولي، كما نلاحظ حرية ممارسة الفنان الهندي لإظهار فنونه المتنوعة التي تظهر آلهة معتقده ورموزها الحيوانية والنباتية كالطاووس وزهرة اللوتس، وذلك بناء على حرية الإيمان العقائدي التي سادت في عهد السلطان المغولي "جلال الدين أكبر" الذي رعى الفنون والثقافة وحمى الديانات السماوية إلى جانب المعتقدات الهندوسية والبوذية.

تأثرت تصاوير المدرسة المغولية في البدء بالفنون الصينية بشكل كبير؛ وذلك بسبب تحريم الإسلام تصوير صور الأشخاص، فعمد سلاطين المغول للاستعانة بأمهر الفنانين الصينيين[65] الذين اصطحبوهم معهم عند سيطرتهم على بلادهم، لذا نلاحظ تقسيم اللوحة إلى عدة أقسام: المقدمة تعني الأرض والمؤخرة تعني السماء، فلا يوجد منطقة وسطى في التصاوير المتأثرة بالفن الصيني بل تقسم الأرضية بخطوط عدة لتضفي بعض العمق عليها، واستمر التأثير الصيني على تصوير الأشخاص بعد السماح به فظهر تأثر فنانيها بالسمات الصينية من ناحية الوجوه البيضاوية والعينين المائلتين، وتقليدهم بتمثيل الحيوانات بدقة حركاتها العضلية مع مراعاة النسب كالحمار الوحشي والحصان والنمر عدا تأثرهم بالرموز الصينية مثل طائر السيمرنغ[66] الأسطوري، والتنين والطاووس وبعض الحيوانات الخرافية.

لوحة (13): يتجلى التأثير الصيني في هذه المنمنمة المغولية[67] باستعارة طائر السيمرنغ (الرمز الصيني) المنطلق حاملاً منقذاً أو خاطفاً رجلاً بين مخالبه متجهاً نحو عشه؛ زوجته تحرس صغارها في أعلى الجبال حيث أعلى الشلال محتل مقدمة الصورة إلى أعلاها (الأسلوب الصيني بتقسيم اللوحة إلى قسمين وربط الأرضية بالسماء) والنباتات المحورة بجانبه باللون الأزرق الفيروزي والشجرة المثمرة للدلالة على الربيع ولفائف الغيوم للدلالة على الصعوبات التي يمر بها الطير، وتناسق الألوان المتدرجة ما بين اللون البنفسجي الفاتح واللون الأزرق، للجبال والبحيرة، والإطار هو أسلوب صفوي فارسي للغزلان الهاربة من أسد مفترس والطيور التي تحاول افتراس صغار طائر السيمرنغ، ويظهر الأسلوب المغولي بجمع مزيج هذه الأساليب الفنية للإشارة إلى صراع البقاء في الحياة (تصوير مغولي - من مخطوط "شاه نامة") قياسها: 7 × 10 إنش.

كما ظهرت في بعض تصاوير المدرسة المغولية التأثيرات الصينية واليابانية، كصور السحابات للغيوم، والزهور كزهرة اللوتس، والطيور كالطاووس كموضوع رئيسي للوحة وبالنباتات المحوّرة كخلفية الطبيعة، وكتأثير سلجوقي إسلامي لمشاهد الصيد أو الحروب، وصفوي فارسي مثل إظهار حركات الحيوانات والإنسان المعبرة، وتذهيب إطار المنمنمة بالكتابة الفارسية، عدا تفاصيل الدقة الهندسية في العمران كخلفية للوحة، وظهر الأسلوب المغولي في براعته بإظهار الملابس بتفاصيلها الدقيقة من حيث زخرفتها أو شفافية العنق والصدر والأكمام وغطاء الرأس الشفاف للنساء، وهو تقليد مغولي صرف، وكذلك اللحية والشاربين والقلنسوات والعمائم للرجال التي كانت كبيرة ويتخللها ريشة حمراء في الوسط للفرسان، وتوربان (التاج) مرصّع بالأحجار الكريمة للسلاطين والملوك والأمراء؛ حيث نلاحظ تداخل التأثيرات الصينية لفترة طويلة وكيفية تمازجها مع الفنون الهندية والمغولية والصفوية الفارسية والسلجوقية الإسلامية، من خلال مخطوطات تصاوير المنمنمات التي تفرّدت بجمعها أساليب المدرسة المغولية الخاصة باحتوائها الكل داخل أجزاء اللوحة الواحدة ومستخدمة أرقى أنواع النسيج الحريري.

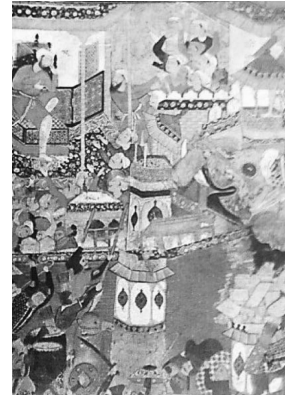
لوحة رقم (14): التأثير الياباني، توربان على شكل مروحة[68]، تصوير مغولي متأثر بالأسلوب الياباني في شكل المروحة والزخرفة الذهبية واستخدام الترصيع بالأحجار الكريمة، لوحة رقم (6)، ونلاحظ الطاووس في وسط اللوحة كموضوع رئيسي للدلالة على الخلود والعظمة، وهو مزخرف بزهور متنوعة كاللوتس وغيرها رمزاً للربيع والفرح كتأثير صيني-ياباني، ويستخدم كتاج لترصيع العمامة كأسلوب مغولي هندي، وأصبحت المروحة تقليداً أوروبياً وبريطانياً فيما بعد لمعظم ملكات وأميرات المملكة البريطانية والطبقة الراقية. يعود للقرن 18م. قياس المروحة: طول × عرض 13 × 12 سم، موجود في متحف فيكتوريا وألبرت-لندن، بريطانيا.

أهم المخطوطات التي تأثرت بالمدارس الآسيوية

أبدع الفنانون الذين استقدمهم سلاطين المغول من بلاد فارس والصين والهند في التصاوير الدينية والتاريخية والبطولات العسكرية والأسطورية التي شهدتها الملاحم التصويرية[69] في عصر السلطان أكبر الذي أكمل رسالة جده الأدبية والفنية "همايون نامة 1534م"، و"همايون شاهي 1587م"، ثم والده "بابر" وعمل على إنجاز أكبر المخطوطات التصويرية مثل "بابر نامة، و"حمزة نامة"، و"أكبر نامة"، و"توتة نامة"، التي تتحدث عن حياة الببغاوات وغلب عليها القصص الأسطورية، وكتاب "أعيني أكبري[70]" الذي يهتم بشؤون الحكم الإدارية والسياسية لحكم أكبر وغيرها من الحوليات والمخطوطات المهمة التي أنجزت في عهد "الإمبراطور المغولي "أبي الفتح جلال الدين محمد أكبر"[71]حفيد "همايون" الذي سجّل فارقاً تاريخياً برفعة المسلمين وتتويج حضارتهم لتماثل حضارة أوروبا في العصر الوسيط وتطورها في القرون الوسطى في فن العمارة والهندسة وفن التصاوير، وترجمة أهم المؤلفات والمخطوطات الغربية والأعجمية واللاتينية والسنسكريتية ملحمة "المهابهارتا"، كذلك في نَظْمه تُلسي داس "الرامايانا" باللغة الهندية الشمالية[72]؛ مما وحّد الهند بأجمعها حوله وساعد على ازدهار حركة الملاحة والتجارة فيها. كما اهتم بنفسه بالتفنن في هندسة الحدائق التي اعتبرت الأروع في العالم الشرقي والغربي، كذلك أشرف بنفسه على فنون الحلي من الأحجار الكريمة[73]؛ فصمّم أهمها، كما شارك في تصميم هندسة قصوره وقلاعه.

أهم المخطوطات[74] التي تأثرت بفنون المدارس الآسيوية وتناولت حياة سلاطين المغول، هي: بابر نامة، وحمزة نامة، وأكبرنامة.

أ - مخطوطة حمزة نامة[75] (1575-1556م): تصور قصة سيدنا حمزة عم النبي محمد، عليه الصلاة والسلام، وقد احتوت على 1400 صورة، واستغرق رسمها نحو 20 سنة على نسيج قطني من الحجم الكبير، بيد نحو مائة فنان هندي، وكان بينهم الفنانان الشهيران "باسوان، و"دازفانت"، لذا نلاحظ التأثيرات الفنية للمدارس الهندية من حيث الألوان الزاهرة والحيوية، وبإشراف أمهر الفنانين الفرس وأشهرهم: "مير سيد علي، وعبد الصمد"، ويذكر أنهما تأثرا بالمدرسة البغدادية وتصاوير بهزاد في بعض تصاويرهما المشهدية التي تصور

بطولات حمزة الخارقة حتى يتخيله المرء كبطل أسطوري لا يهزم وبأسلوب فني صفوي بإظهار خلفية الهندسة العمرانية؛ لأن الفنانين مزجا بين الخيال والحقيقة معتمدين على السير الشعبية لجهاد حمزة، رضي الله عنه، في سبيل الإسلام ونشره في كل بقاع الأرض لوصوله إلى بلاد القوقاز وبيزنطية وشط سيلان، كما وصلت تخيلات أحد المصورين إلى أن حمزة وقع في حب ابنة ملك الفرس "مهرانا جار"، وكان بهذا مغالطاً وبعيداً عن الواقع بل من المستحيل؛ إذ كيف له أن يجد متسعاً للحب وفي الوقت نفسه يشن حرباً ضروساً على ملكها (والدها)؛ حيث نصره الله عليه بمساعدة عمرو بن العاص، ثم استشهد في سبيل الإسلام.
كما حشدت التصاوير جموعاً حاشدة متأثرة بأجواء الأساطير الهندية، أما الضخامة لتصوير الحيوان والشياطين أسلوب سلجوقي إسلامي.

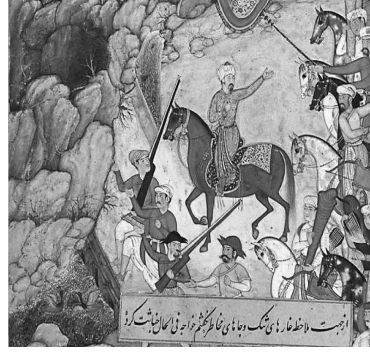
لوحة (15): مخطوطة حمزة نامة[76] فيل ضاحك يقتحم القصر ويقلب محتواه مخرباً، تصوير "بنارس"، 1567م. أولاً: نلاحظ التأثير الصيني والياباني في تقسيم اللوحة إلى قسمين؛ حيث يربط الموضوع الأرضية بقمة اللوحة أو السماء، والوجوه القمرية للأشخاص بعيونهم المائلة، ثم نلاحظ تأثير الأسلوب السلجوقي الإسلامي من حيث ضخامة الفيل وهو موضوع اللوحة وسيطرة الألوان البرتقالية ومشتقاتها الهادئة على معظم أقسام اللوحة، أما التصوير المغولي فيظهر كيفية تقسيمه للصورة لثلاثة أقسام عمودية؛ حيث يفصل الصرح الأثري "قطب منار" دخول الفيل الضاحك إلى مدينتهم لتظهر في الجهة الأخرى هندسة العمران والملك في قصره، والناس الخائفة بانفعالاتها وحركات أيديها، ولاستخدامه الموضوعات الكثيرة في لوحة واحدة.

لوحة (16) من مخطوطة حمزة نامة 1570م[77]: تظهر الشخصيات الخرافية والأسطورية التي في المخطوطة، ونلاحظ كيف يقضي البطل حمزة عليها، ونلاحظ تأثير فن السلاجقة للشياطين وضخامتها، وتأثير الفن الصيني الذي يظهر الوجوه القمرية البيضاء والعيون المائلة وخلفية الطبيعة برمز فصل الربيع للشجرة المثمرة والجبال الزهرية المحورة عن شكلها الطبيعي، أما التأثير الصفوي فيظهر في توزيع الضوء على الوجوه والظل على اللجج السوداء للأرضية للإيحاء بالرعب والخوف والفصل بين الخير والشر والزخرفات الدقيقة للمظلة

التي تحمي الخليفة أو الرسول. ويجمع الأسلوب المغولي زحمة المواضيع التفصيلية على رقعة المنمنمة الواحدة. ويظهر الشيطان "أرجان ديف" المنقط كالفهد الأصفر وله بعض سماته الحيوانية، وهو يجلب درع "أرمو" في صندوق يحمله على رأسه للأمير حمزة، تصوير "عبد الصمد" (1577-1562م).

لوحة(17): حمزة نامة[78] حمزة عم النبي محمد، عليه الصلاة والسلام، يدافع عنه في إحدى المعارك الشرسة ويقطع رأس قائد الأعداء الممدد على مياه النهر الزرقاء حيث يتجمع جنوده على ضفة وهم باللون الأسود الداكن، والجموع على الضفة المقابلة بألوان زاهية تحيط بهودج النبي الذي يطل من أعلاهم بوجهه المنير مباركاً بيديه الممدودتين العم حمزة. نلاحظ تأثير المدارس الهندية بإعطاء العم حمزة القوة التي ينالها عادة الإله "فيشنو" في إنقاذه للعالم، بينما التأثير المغولي يظهر في الناحية التقنية للوحة؛ فهي مقسمة عمودياً لتحديد الضفتين بفصلهما بشجرة النخيل التي ترمز للجزيرة العربية موطن النبي محمد، عليه الصلاة والسلام، باختلاف النمط السائد للوحة بتقسيمها إلى قسمين أو ثلاثة أفقياً، وكثافة الموضوعات ضمن اللوحة أو المنمنمة الواحدة، والتأثير الصفوي الفارسي للعبة الضوء والعتمة في تحديد أبعاد اللوحة من القرب والبعد.

ب - مخطوطة "بابر نامة"[79]: تضم سيرة جد السلطان "أكبر"، المؤلفة من 183 منمنمة، وهو الإمبراطور" هير الدين محمد بابر" 1483م-1530م المولود من سلالتي "تيمور لنك" من ناحية الأب، و"جنكيز خان" من ناحية الأم، وقد غزا شمال الهند قادماً من آسيا الوسطى، ليؤسس إمبراطورية المغول. كتب "بابر" مذكراته باللغة الجغتائية أو التركية القديمة، ثم ترجمت إلى اللغة الفارسية، ووثق مخطوطه بالتصاوير التوضيحية التي اهتم بها السلطان أكبر، وجمعها بعد أن كانت مبعثرة، وأمر بكتابتها من جديد بخط النستعليق الفارسي، في القرن 16م. وعمد إلى ترتيب معظم التصاوير لتتبع السرد أو النص وأسلوب البلاط المغولي من حيث الدقة في التصوير والشكل والحجم. لقد وجد هذا المخطوط موزعاً بين متاحف عدة، متحف والترز 30 رسمة، بحجم الصفحة، وقسم آخر مؤلف من 57 منمنمة أو صحيفة موجودة في متحف آخر متخصص بالثقافات الشرقية في موسكو،

ومحفوظ بغلاف جلدي أخضر داكن يعود لنحو 150 عاماً؛ لأن غلافه الأصلي المفقود. ويعتبر هذا المخطوط من أهم السير الذاتية في العالم.

لوحة (18): من مخطوطة "بابر نامة"[80] نلاحظ الأسلوب الفني المغولي في تقسيم اللوحة: حيث يتوسط اللوحة الإمبراطور "بابر"، يقود جيشه للمعركة عبر النهر الذي خلّفه وراءه، ويظهر كموضوع رئيسي ليفصلها إلى قسمين: البحر خلفه والجيوش أمامه جاهزة لاحتدام المعارك، والحركات الانفعالية لحركات الأشخاص، بينما نلاحظ التأثير السلجوقي بالألوان؛ حيث يظلل اللون الزهري الغابة أو الجبال وهم يقتحمونها، ويظهر التأثير الصيني لحركات وجوه الحيوانات والأشخاص والجبال المحورة عن شكلها الطبيعي بشكل صخور متراصة، بينما التأثير الهندي يظهر في حركة الألوان الزاهية والمتنوعة للجنود.

ج - مخطوطة "أكبر نامة"[81]: تعتبر تصاوير مخطوطة" أكبرنامة" من أهم المنمنمات التي تأثرت بالفن الأوروبي؛ فجاءت مبنية على أسس وقواعد التصوير الأوروبي، من حيث المنظور، وقواعد النسب، والألوان في الإشراق والعتمة والظلال، وطول الأشخاص ووضوح الوجه فجاءت معظمها بنسب أوروبية أكثر منها فارسية أو هندية ومغولية، واهتمت مخطوطة"أكبر نامة" بتاريخ السلطان أكبر وحياته وإنجازاته، وكانت معظم الصور تظهره بملاحمه البطولية في صد هجمات الأقاليم وتمردهم عليه، كذلك وهو شاهر سيفه ويركب ظهر الفيل ويعبر نهر الغانج ويتبعه جنوده وحراسه متحدين أهواله، كما تظهر تطور فن البورتريه في عهده متأثراً بالتصاوير الأوروبية إلى حد بعيد ونلاحظ ذلك في صوره الشخصية.

كما زخرت مخطوطة "أكبر نامة" بصور للفنان الهندي الشهير "إخلاص مادهو"[82] الذي أظهر "أكبر" أطول من جميع الذين يسيرون بجواره ولم يراعِ قواعد المنظور أو أسلوب الفن الأوروبي بل اتبع الأسلوب الهندي بتمييز البطل أو الإله أو الملك في معظم تصاويره، وشارك بأكثر من مئة وسبع عشرة لوحة تصويرية، كما شارك الفنان "منصور" بتصاويره في المخطوطة وجاءت متأثرة أكثر

بالفنون الأوروبية وقواعدها، وظهر ذلك في رسمه للطيور والحيوانات، وظهر تراث الهند في هذه المنمنمات بكثرة محدثاً بعض التنوع في الصور وبقالب إسلامي[83] مما جعل التصاوير الفنية المغولية لهذه المخطوطة جامعة بتنوعها مزيجاً من الأساليب الأوروبية، والهندية، والصفوية الفارسية، والمغولية فغدت فريدة من نوعها من حيث الابتكار والشغف بالفن بالتزام الفنانين بالأسس الفنية الأوروبية ومعاصرتهم للتطور. (المخطوطة "أكبر نامة" موجودة في متحف فيكتوريا وألبرت، لندن)، واعتبرت هذه المخطوطة الأهم في تاريخ الفن والأدب المغولي.

لوحة (19) من مخطوط "منمنمة أكبر نامة": نلاحظ الأسلوب المغولي في تقسيم اللوحة؛ فهو يفصلها إلى ثلاثة أقسام: حيث يتوسطها السلطان "أكبر"[84] وهو يمتطي الفيل الأضخم ليقود جنوده عابراً النهرفي مقدمتهم لصد هجوم الأعداء عن سلطنته، ليفصل ما بين بُعدين: البعد في أعلى الصفحة يُظهر الأفق محوراً من الغابة والأشجار، بينما يظهر البعد الثاني في المقدمة؛ حيث احتدام المعركة وقد فقدت الوجوه وضوح التعابير للأشخاص والحيوانات. كما نلاحظ طغيان اللون البنفسجي الحالك للفيلة والنهر، ويظهر تأثير فن السلاجقة المتناسق بمزجه بين الألوان لتظهر بلون واحد عند احتدام المعركة.

كذلك ازدهرت المخطوطات الهندو - مغولية لتبلغ نحو 215 منمنمة، ويرتبط أسلوبها بالأسلوب الراجيوستي والإسلامي المبكر في راجستان والدكن ووسط الهند. موجودة في متحف كليفلاند في لندن.

لوحة (20): التصوير الهندي - المغولي، نلاحظ التأثير المغولي بتقسيمات الصورة الثلاثة؛ فيتقدمها الطاووس في المقدمة وهو رمز صيني وهندي، ثم يظهر الملك الهندوسي[85] أو الراجا أساس الموضوع ويجلس على عرشه المزخرف بالأشكال الهندسية النباتية في وسط اللوحة ويرفّه عنه حرّاسه، ليفصل بين القسم الأعلى الذي يظهر من خلاله التأثر المغولي بالزخرفة الصفوية الفارسية من ناحية هندسة القصر بقبته البيضاء وأقواسه المدببة المكلّلة للنوافذ عدا تفاصيله الزخرفية الإسلامية الدقيقة للبناء، والتأثير الهندي بتوزيع الألوان الحمراء والزرقاء للنوافذ والأفاريز.

اعتبر عصر السلطان "أكبر" من أهم العصور الإسلامية المغولية؛ لأنه جمع ما بين الأديان[86] ووحّدها في عدله ومساواته فيما بينها، على الرغم من اختلاف معتقداتهم الدينية والسياسية في تحالفات جعلته يسيطر على كل أقاليم الهند بإجماع الشعب على محبته، واهتم بالفنون والموسيقى إلى جانب هموم الحكم والسياسة والحروب والتجارة وتنمية اقتصاد بلاده[87]، فاستقدم الأوروبيين إلى بلاده من سفراء ومبعوثين ورحالة وتجار وفنانين، وقد أثّروا في كل المجالات وشتى الميادين خاصة في الهندسة والتصاوير[88]، فتميزت الفنون بأساليب جديدة ومتطورة من حيث المواد وقواعد المدارس الفنية الأوروبية، فجاءت المنمنمات مزيجاً بين الفن الهندي والمغولي والفارسي والأوروبي في عهد "أكبر" (لوحة زيارة السيدة العذراء لأم سيدنا يحيى، عليه السلام)، وأمر بترجمة ملحمة "المهاباهارتا"[89] ملحمة الهند الكبرى، من لغتها الأصلية السنسكريتية مسجّلاً بهذا تطوراً مهماً بفن المنمنمات المغولية الهندية.

لوحة (21): من مخطوط "أكبر نامة"، ويظهر الإمبراطور "أكبر"[90] في آخر أيام حياته، نلاحظ التأثير الفارسي؛ حيث تظهر اللوحة النمط التقليدي في الفن الفارسي المتأثر بالفن الياباني (لوحة رقم 6)؛ حيث يأخذ الموضوع الرئيسي معظم أقسام اللوحة وبإطار فارسي زخرفي نباتي وكتابة باللغة الفارسية، بينما يظهر الأسلوب المغولي في تناسق نسب الأشخاص والتعابير اللافتة على الوجوه وحركات الأجساد، فيظهر الإمبراطور متعباً بينما يطوي إحدى ساقيه ويسند الأخرى بطاولة صغيرة خلال إصغائه لشكوى أحد أبنائه، وحارسه يطعم الكلب الحارس في مقدمة اللوحة، وخلفه داخل كرسي عرشه يقف أحد وزرائه ملقناً الدروس لأحد أبناء الإمبراطور أو أحفاده، الطبيعة في الخلف تظهر عتمة الليل للإشارة لنهاية العمر أو الحياة، وهذا تأثير صيني-ياباني، والأشخاص تأثير هندي (تصوير مانوهار) فالوجوه غير واضحة.

كما تصدى السلطان أكبر كوسيط دولي[91] لإيقاف أحكام الإعدام في محاكم التفتيش الإسبانية في حق المسلمين واليهود، كذلك تدخل محاولاً إيقاف مذابح الحرب الأهلية في فرنسا بين البروتستانت والكاثوليك، إلى جانب أنه كان

شيخاً زاهداً ورعاً ورجلاً مسالماً ومحباً لشعبه؛ حيث عمل على توحيد الطوائف المسلمة والمسيحية والهندوسية تحت حكمه العادل.

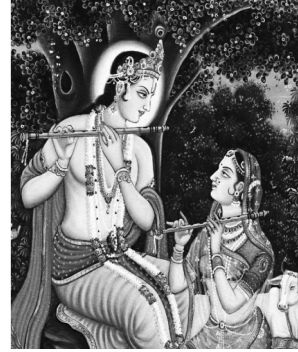
إلا أن ابنه "جهانجير"؛ أي مالك العالم[92] عالم كير" انقلب عليه وكان معاكساً له في كل مراحل حياته ومحباً لنفسه وغارقاً بالللذات الدنيوية محاولاً إيهام شعبه بورعه وإيمانه بزياراته إلى مغاور النساك وأماكن تعبدهم، حتى صوّر نفسه كقديس تحيط برأسه هالة النور فجاءت معظم تصاويره متأثرة بالمعتقد الهندوسي بهالة الأورا حول رأس الآلهة (لوحة كريشنا) وتجسداتها كالطاووس، وفي الديانة المسيحية بالهلال المشع كنور الشمس التي تحيط بوجه المسيح والقديسين، وقد برع في رسمها له بعض الفنانين الغربيين الذين جاؤوا مع التجار والرحالة البرتغاليين والهولنديين والفرنسيين إلى الهند بناء على طلبه، فجاءت لوحاته متأثرة بين العتمة والضوء والظلال وعلم النسب للأشخاص!

كذلك انقلب "شاه جهان" ابن "جهانجير" على حكم أبيه، وفاقه في البذخ والتبذير على بناء القصور والأضرحة وعرشه "عرش الطاووس" الذي كلّف خزينة الإمبراطورية ملايين الروبيات الذهبية، كذلك ضريح "تاج محل" الذي استغرق بناؤه أكثر من 22 عاماً لاكتماله حتى نالت شهرته العالم، لكنه لم يستطع زيارة ضريح زوجته هذا لتمرد ابنه "أورانجزيب" عليه أيضاً (كما فعل هو بوالده جهانجير)، وأسره في سجن القلعة حتى مماته!

3 - تطور الأساليب الفنية في فن التصوير المغولي

كان للصلات المتبادلة بين حكام المغول والراجاوات الراجستانيين خاصة في عصر السلطان "أكبر"[93] أثر مهم في إنعاش الفن الذي عرف بالمدرسة "الراجستانية"، التي استمرت في الازدهار حتى القرن 19م. ولوحة (راجا هنسولا) تمثل مرحلة للفن التكلفي[94]. فأثرت هذه الصور الإيضاحية للمخطوطات والراجامالا (الأكاليل الموسيقية وهو مصطلح سنسكريتي) في الربع الأخير من القرن 16م على المدرسة المغولية، أكسبها الرمزية وروعة الألوان وجمالها، وظهر هذا الأسلوب التكلفي أيضاً في مدرسة "كيشانجار"

أحد أهم مراكز المدرسة الأم الراجستينية[95]، ونلاحظه في رسم العيون شديدة الانحراف، أما الوجوه فتظهر دائماً غاية في الجمال يفوق المألوف بتأثير فني مغولي، كما نلاحظ تكلل رأس "كريشنا"[96] بالهالة الذهبية، وتعود هذه الصورة لسنة 1770م.

لوحة (22): يظهر تأثير الفنان الهندي طاغياً بمعتقده على اللوحة في رسم الآلهة بالألوان الزاهية المستحضرة من الطبيعة، والدقة في التفاصيل الجسدية لإظهار الجمال الإلهي وإضافة الحلي الذهبية من تاج وأساور وعقود يرتديها الآلهة "كريشنا"، وهو يعلم الفتاة "رادها" الموسيقى بالعزف على آلة الناي وبجانبها البقرة البيضاء المقدسة، بينما نلاحظ التأثير المغولي بفنه الواقعي بإظهار الوضوح على قسمات الوجوه وسماتها الهندية والهالة المقدسة حول رأس "كريشنا"، التي أصبحت توضع حول رأس السلاطين المغول خاصة "جيهانجير، و"شاه جهان"، كما نلاحظ العناية في نسب الأجساد لتظهر طبيعية وواقعية، وحتى الطبيعة من خلفهما ذات التأثير الصيني أصبحت تظهر أوراق الشجرة وزهورها واضحة وواقعية حتى جذعها ليس محوراً (1770م، مدرسة كيشانجار).

أ - تطور الأسلوب التكلفي في فن التصوير المغولي: لقد طرأ على الأسلوب الفني مزيداً من التأنق مع المبالغة في إظهار القوى العضلية، والإبقاء على إطالة أشكال الشخوص (تأثر بالمدرسة الدكنية) مع اختفاء التوتر على الحركات والإيماءات، وازدحام التكوين الفني الدقيق، والمغالاة في بعض النسب والمقاييس[97]، وما يترتب على ذلك كلّه من استخدام الألوان الصارخة.

لوحة (23): نلاحظ الأناقة في تقسيم اللوحة[98] والجمالية في توزيع الألوان المتناسقة بين الأزرق والذهبي والأصفر، وتحديدها بالأسود لإظهار اختلاف الزخرفات، واللوحة مقسمة إلى ثلاثة أقسام على الطراز المغولي؛ حيث يتوسط الموضوع الرئيسي ليفصل بين مقدمة اللوحة وأعلاها؛ إذ يجلس السلطان ويركع قبالته أحد الأمراء، وخلفهما زخرفة البناء الهندسي الأنيق؛ حيث نرى مغالاة في طول الباب والجدار(المدرسة الدكنية) وصغراً في حجم الأشخاص، وهذا ما يميز الفن التكلفي عن غيره، كما تعلو الأبواب دقة زخرفة الآيات القرآنية، والإشراق باللون الأبيض للنوافذ أو قبة القصر، وهذا تأثير

صفوي فارسي، كذلك الأشجار المثمرة والمحورة والممتدة من أسفل اللوحة لتتعانق مع الجدران إلى جانب اللوحة تأثير صيني يرمز إلى الربيع، بينما يتصدر الجزء الأمامي من اللوحة شيخ أو عالم يعرض كرة مدورة أمام أربعة أشخاص يتداولون بأمره، وهي تجمع بين التأثيرات الصفوية والمغولية. تصوير بهزاد.

ب - الأسلوب الفني الواقعي في فن التصوير المغولي

اختار متذوقو هذا الفن من المصورين من يقوى على تجسيد ما يخطر بباله وخاصة الإمبراطور[99]، فإذا ما تم رأيه على موضوع فني معين يرسم الفنان الواقع تلقائياً في سرعة ثم يأخذ في تنفيذها النهائي بالمرسم وقد عرف بالأسلوب الواقعي.

لوحة (24): يظهر الفنان الأسلوب الواقعي[100] للفن المغولي بنقله إحداثيات الواقع بكل تفاصيله الحيّة إلى الصورة، فيظهر الفنان خلف الجموع ليرسم واقعية نزهة للأمير لصيد السمك مع أصدقائه وحاشيته في الحديقة أو الغابة؛ حيث يقوم أحد الصيادين بشيّ الأسماك على ضفة النهر، بينما يجلس الأصدقاء حول الأمير لتناول الطعام معه، ويحرسه رجل من كل جانب وقوفاً، ويجلس أحدهم بجانب ضفة النهر عازفاً على آلته الموسيقية، ونلاحظ الأسلوب المغولي في الألوان الزاهية للملابس والعمائم البيضاء والريشة الحمراء طراز مغولي، والدقة في حركات الوجوه والأيدي كتأثير واقعي مغولي، كذلك شجرة السرو الخضراء القاتمة في أعلى اللوحة تفصل بين الطبيعة من ناحية وتظهر اللص الذي يراقبهم من أعلى الشجرة من ناحية أخرى، بينما يظهر التأثير الصيني خلف الأصدقاء، فنلاحظ الأشجار المحورة والمزهرة للدلالة على فصل الربيع والخلفية الزرقاء للأفق كتأثير صيني، بينما اللوحة بتوزيع ألوانها واحتلال الموضوع معظم أجزائها من المقدمة حتى الوسط تأثير صفوي فارسي، والكتابة أسفل اللوحة وأعلاها باللغة الفارسية، طراز مغولي القرن 17م.

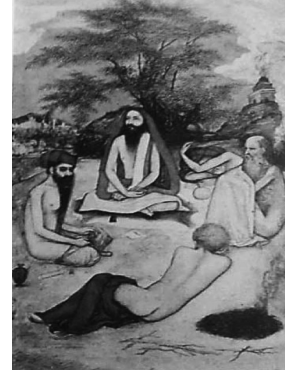
ج - الأسلوب التنقيطي في فن التصوير المغولي

الأسلوب "التنقيطي"[101] المغولي، اعتمده الفنان التصويري في تصميماته مستخدماً إرثاً يشمل صوراً وأجزاء من صور، ومن مجسمات تخطيطية

ورسوم منسوخة من ورق شفاف ومن صفائح من المعدن فيها ثقوب تعين الخطوط الرئيسية للرسم أو الصورة، ومن مسحوق كالبودرة توضع على الثقوب، فيترك أثره على الصفحة المنقول عليها الرسم. وكان كل فنان يحتفظ بالإرث في مرسمه أو بمكتبات تختص "برعاة الفنانين".

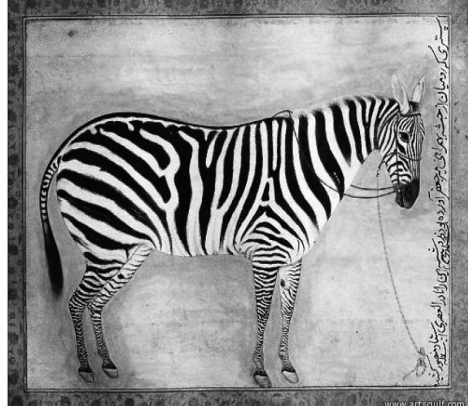
وتطور هذا الأسلوب للمنمنمات ليصبح طرازاً مغولياً راقياً، يركز على الحدث الموضوع "استشهاد الحلاج" على الرغم من تقسيم الفنان للوحة لثلاثة أقسام: الأفق هو المنظر الطبيعي مستخدماً علم المنظور في تصغير المشهد الأبعد وتكبير أحجام المشهد الأقرب، والقصر مشهد خلفي، وذلك تأثير صفوي فارسي، وإعطاء مساحة كافية لتفاصيل الحدث في مقدمة اللوحة بإعطاء مشهد واقعي؛ حيث يصور لنا الفنان "مير عبد الله صاحب القلم المسك" 1602م. استشهاد الصوفي "حسن بن منصور الحلاج[102]"، وذلك تطور في الأسلوب المغولي من حيث مراعاة علم النسب في حجم الأشخاص؛ أي بأشكالهم الطبيعية دون مغالاة في طول الأجساد، موجودة في "وولترز جاليري" بواشنطن.

لوحة (25) موضوع اللوحة: استشهاد الصوفي حسين بن منصور الحلاج[103]، على الرغم من مأساة المشهد لكن نلاحظ الأسلوب المغولي الجديد والمتأثر بالفن الهندي في اعتماد الفنان للألوان الصارخة في الملابس للدلالة على الفرح، بينما تعلو تعابير الغضب على وجوه الأشخاص المذهولة حزناً على موته، واستخدام الفنان للون الأصفر للدلالة على الخريف؛ أي الحزن، بينما ثياب الحلاج تزهو بالأبيض ليرمز إليه بالطهارة، وهذا تأثير ياباني، بينما يمعن الجنود بتعليق حبل المقصلة على عنقه وجلاده يرفع الخشبة من تحت قدميه ويرتدي الأحمر للدلالة على الدماء، ويظهر التأثير الصيني في خلفية موضوع الحدث، ونشاهد القلعة المبنية بالطوب الأحمر (طراز مغولي-هندي)، وتطل الطبيعة الخضراء الداكنة من خلفه، ونلاحظ هنا تطور الأسلوب المغولي في علم المنظور بتصغير الأشكال البعيدة وتكبير المشاهد القريبة، ولعبة العتمة للطبيعة وفي إشراق النور ينسكب على مقدمة اللوحة، تصوير "مير عبدالله" صاحب القلم المسك 1602م. وولترز، جاليري واشنطن.

لوحة (26) جلسة تأمل للنساك الهندوسيين[104] النساك في حالة استغراق بالصلاة على الرغم من وجود امرأة دخيلة بينهم تركع خاشعة وخجولة، ويظهرهم الفنان المغولي أساس الحدث؛ حيث يفترشون اللوحة من مقدمتها حتى وسطها، ويديرون ظهورهم للترف والرفاهية من قصور وطبيعة، تظهر بألوان بنية متناسقة ومتدرجة ومعتمة، والشجرة العملاقة المحوّرة التي تطول السماء الملبدة بالغيوم، وهي شبيهة إلى حد بعيد بالتصوير الصيني والياباني وتحمل معظم رموزها، على الرغم من عدم التناسق في نسب الأشخاص، وهذا تأثير هندي، ولكن نلاحظ لعبة النور في الإشراق على وجوه النساك وأجسادهم الهزيلة، كما نلاحظ التأثير الياباني على أثواب الرهبان البيضاء للدلالة على الطهارة والتصوف.

كما صوّر المصور "تشيتر"[105] رسماً له وهو بين يدي الإمبراطور "جهانجير" واهتم كثيراً بصور خاصة للإمبراطور "جهانجير"، وهو يقوم بزياراته للنساك وغيرها. كذلك اعتنى الإمبراطور بمخطوط "جهانجيرنامة"، لكنه لم يرتقِ إلى مستوى مخطوط "حمزة نامة "و"بابر نامة "و"أكبر نامة" مع أنه ذخر بشتى أنواع المواضيع الخاصة به.

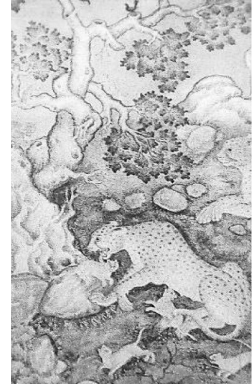
لوحة (27): تظهر الأسلوب المغولي في إظهار النسب الطبيعية للأشخاص وتفاصيل حركات أجسادهم، فيظهر الإمبراطور "جهان كير"[106] في وسط اللوحة جالساً على عرشه واضعاً قدمه على مجسّم للكرة الأرضية مظهراً قوة إمبراطوريته أمام السفراء الأجانب، ويتجاهل وجودهم بينما يحيط به وزراؤه وحاشيته وابنه وحفيده، ونلاحظ أن السلطان مركز موضوع اللوحة بكل تفاصيلها لإشراق الضوء، وعليه فالمشعل مائل نحو رأسه والألوان هادئة، بينما تظهر وجوه الأشخاص غير معبرة وحركاتها عادية، وهذا تأثير صفوي فارسي. تصوير أبو الحسن من مخطوط جهانجير نامة. "بلاط جهانجير" عام 1615م.

وظهر في "عصر جهانجير تصاوير أخرى رسمت في المدرسة المغولية، تمثل الحيوانات، ومنها لوحة "الحمار المخطط البرّي" Zebra[107]، تصوير "منصور" في عهد "جهان جير" بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن 1621م.

لوحة (28) الحمار البري: اشتهر الرسام[108] "منصور الفارسي" بحبه لتصوير الحيوانات؛ لذا أبدع فيها، ويظهر واقع الحمار البري وهو مربوط برصن؛ أي أنه غير طليق في البرية أو الطبيعة، وتظهر براعة الفنان بإظهار كل عضلاته على الرغم من أنه مخطط باللونين الأبيض والأسود (استخدام خطوط الفرشاة العريضة الأفقية على جسد الحمار والحركات من المستويين الثاني والثالث للرسم الصيني)، عدا تزيينه بإطار زخرفي من الزهور للدلالة على الطبيعة كما كتبت سطور باللغة الفارسية تحكي قصة الحمار، ويظهر تأثر الفنان بالفنون الصينية على اللوحة؛ حيث يبدو الحزن والأسى ظاهراً على وجه الحمار (المستوى الثاني للرسم الصيني) بسبب اقتياده من بيئته الطبيعية وسوقه أسيراً إلى بلد آخر، عهد الإمبراطور جهانجير 1621م. متحف فيكتوريا وألبرت - لندن.

وظهر التأثير الصيني[109] جلياً في المدرسة المغولية في مخطوطة منافع الحيوان لـ"ابن بختشيوع" في تصاوير الحيوانات في الطبيعة بألوانها كالأشجار والنباتات، كتبت هذه المخطوطة في مدينة "مراغة" بقرب تبريز بين عامي 1299-1294م. وتبعت المدرسة المغولية مدن عدة؛ حيث اشتهرت تصاويرها في كل من "مراغة، وبغداد"، في العراق اليوم، و"شيراز" و"تبريز" في إيران، وكانت تشتهر بصور مجالس الشراب، والمعارك الحربية، ومناظر الصيد، ومشاهد لحياة الأسرة الملكية، ورسوم تحاكي الكتب المنوعة من تاريخ وأدب وعلوم لتعكسها عبر تصاوير فنية جميلة ومعبرة عن واقعها دون تكلف.

كما تعددت الأساليب الفنية لبعض التصاوير في مدارس متنوعة، اشتهرت في العصر المغولي، ومنها لوحة عائلة من الفهود[110] الصيادة في الغابة 1604م. وتدعى "تشيتا" موجودة في متحف "سنتاني" للفنون، وصورة من مخطوط كتاب "منافع الحيوان" لابن بختشيوع.

لوحة (29) صراع البقاء: الأسد[111] يفترس الثعلب (ابن بختشيوع) نلاحظ الموضوع المشترك في صراع البقاء بين اللوحتين (رقمي 29-30)، لكن هناك اختلافاً بحركات أجساد الثعالب؛ فهي هنا (لوحة 29) غير واضحة المعالم ولا تخضع لعلم النسب، ويظهر التأثير الصفوي الفارسي في الكتابة باللغة الفارسية، وهو موروث صيني - ياباني في مرافقة الصورة بالسرد القصصي (لوحة رقم 6)، كذلك النباتات المحورة التي تحيط بهما والموضوع الذي يحتل مساحة اللوحة كلها، تصوير ماراجا 1298م. مكتبة سانت مورغان - نيويورك.

لوحة (30) الفهود الصيادة[112]: الفهود تفترس فريستها لتطعم صغارها، التأثير صيني مستمر للأشجار المحورة ظاهرة لضربات فرشاة الفنان مستخدماً المستويات الفنية الثلاثة في تحديد أوراق الشجر وجذع الشجرة الضخمة الممتدة من الأرضية حتى السماء المتلبدة بالغيوم للدلالة على الغضب، بينما نلاحظ توزيع الألوان متطوراً في الأسلوب المغولي؛ حيث تتركز على جسد الفهد ليظهر أكثر واقعية من حيث الشكل وتناسق النسب في جسده وحركات عضلاته خاصة فكه وهو يلتهم فريسته (سنة 1604م- المتحف سنسناتي للفنون) نيويورك.

لوحة (31) الطاووس: من تصاوير الحيوانات[113] التي اهتم بها السلطان "جهان كير" فالتأثير الهندي يظهر برمزية الطاووس الملك وهو يؤدي رقصة "الرادها" المقدسة، كصورة لتجسد الإله شيفا بالطاووس، ونرى الطاووسين صغيري الحجم ويصغيان لتعاليمه، أما تناسق الألوان المشرقة والفاتحة متناسقة مع الأرضية البنفسجية الفاتحة والهالة "الأورا" في طقوس"النيرفانا" التي تكلل رأس الطاووس وذيله المفترش السماء. الهالة تأثير صيني وأصبح دخيلاً على فن التصوير المغولي حيث اتخذه جهانجير كهالة محاطة حول رأسه في جميع تصاويره الخاصة، كذلك تناول الموضوع الحدث أرضية اللوحة حتى أعلاها؛ أي اتصال الأرض بالسماء تأثير صيني. ونلاحظ الإطار الزخرفي النباتي أعلى اللوحة بتأثير صفوي فارسي. (مخطوط جهان كير نامة).

4 - تطور الفنون في المنمنمات المغولية

أخذت المنمنمات تتطور في العصر المغولي، لتنتقل نقلة نوعية في الفن المغولي، من فن التصوير على الحرير كلوحات مصوّرة لتجسيد أحداث الروايات والقصص في المخطوطات أو النامة كـ"أكبر نامة" وغيرها، ولوحات تعلق على جدران القصور في عصر جهانجير وشاه جهان من بورتوريهات للسلاطين ومناظر صيد، إلى تقنية جديدة بتصوير المشهد نحتاً على المعادن والأحجار الكريمة (المجوهرات) والرخام الشفاف (تاج محل) في عصر أكبر وجهانجير، لتتجسد أشكال من الفضة والذهب في عهد الإمبراطور أورانجزيب، وقد ظهرت في بعض المدارس وأهمها:

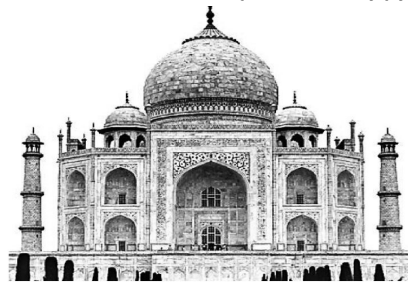
تطور أسلوب المدرسة الدكنية[114]: تمازجت عناصر المدرسة الدكنية مع عناصر جمالية للمدرسة المغولية التي تظهر الأشخاص بنسبها والتفاصيل الصغيرة للأشياء الموجودة عدا جمالية الخلفية الطبيعية والهندسة العمرانية وزخرفتها. ثم انتقلت إلى مرحلة رسم الميثولوجيا الدينية أو رموزها حيث عمد الفنان الهندي البوذي والهندوسي إلى تمرير فلسفة دينه أو رمزيتها بنقشها على الحلية أو الحجر الكريم كدلالة على الاحتفاظ بعقيدته إلى جانب تجسيده لروحية الإسلام في معظم المنمنمات المغولية.

لوحة (32): منمنمة منقوشة على سوار ذهبي[115]، عليه نقش يظهر التأثير المغولي بتقسيم اللوحة إلى ثلاثة أقسام: حيث يتوسط اللوحة المريد الصوفي الذي صعد إلى الجنة بتقواه، يعزف على الناي والنجوم تتلألأ خلفه رمزاً للسماء أو الجنة وهذا تأثير صيني- ياباني، وهو جالس على ثور ينحني له ورعاً، والحيوانات صاغرة لعزفه من جهة، وتصغي إليه الحوريات الحسن من جهة أخرى، ويبدو التأثير الصفوي الفارسي في ثوب الصوفي وخشوع الثور، بينما يظهر الأسلوب الهندي في تقنية كندن للحفر على المعادن.

غلب على المرحلة الأخيرة للمدرسة "الدكنية" أسلوب الفن المغولي؛

فكان يجري إعداد صورها في بلاطات حيدر أباد، وكورنول، وشواربور، لذا تناولت المشاهد الخاصة بالقصر[116] والبورتريهات.

وقد تطور فن المنمنمات المغولية لينتقل بموضوعه ونقوشه الزخرفية إلى تصويرها نحتاً وتطعيماً بالأحجار الكريمة على الماربل كما هو ظاهر على جداريات تاج محل الخارجية والداخلية خاصة على ضريحي "شاه جهان" وزوجته "ممتاز".

لوحة (33): ضريح تاج محل[117] الذي بناه شاه جهان في أكرا -الهند ذكرى لزوجته، ويعد من العجائب السبع المدرجة على لائحة التراث العالمي في اليونسكو. وجدرانه زاخرة بالزخارف النباتية والترصيعات بالأحجار الكريمة خاصة الضريحين بداخله.

لوحة (34): وتظهر على ضريح تاج محل[118] من الداخل المبني من الماربل (الرخام الأبيض) الأبيض الشفاف زخرفات لنقوش زهور اللوتس، التي ترمز للخلود والفراشة التي ترمز للبعث. وإطارها الزخرفي النباتي مطعّم بالأحجار الكريمة موجود في أكرا - الهند (ضريح تاج محل من الداخل).

كما اهتم شاه جهان بزخرفة قصوره وترصيعها بالأحجار الكريمة، كما شيّد أيضاً ضريحاً عرف بـ "تاج محل[119]" لحبيبته وزوجته المتوفاة "ممتاز"[120]، من الماربل الرخامي الشفاف الأبيض، وزيّنه من الداخل بزخرفات نباتية لزهرة اللوتس مرصعة بالأحجار الكريمة من الزمرد الأخضر والروبي الأحمر، ويعد من عجائب العالم السبع لهندسته المعقدة[121]، وأصبح أثراً خلّد ذكرى زوجته "ممتاز" كما أراد شاه جهان، لكن ابنه "أورانجزيب"[122] سجنه في القلعة الحمراء التي شيدها والده لتكون مقراً لحكمه في أكرا، والمقابلة لضريح زوجته ممتاز كي يتسنى له رؤيته دائماً، لكن

"أورانجزيب" لم يسمح له بزيارة ضريحها حتى وافته المنية وواراه الثرى ودفنه في قبر بمحاذاة قبر زوجته بناء على وصيته!

لم يكن عهد الإمبراطور أورانجزيب[123] كعهد السلطان "أكبر" أو "جهانجير" أو" شاه جهان" مزدهراً كثيراً بالفنون والبناء الهندسي الرائع للقصور، لكنه اهتم بالتصاوير التي تعنى بالحروب والمعارك والصيد على غرار عصره المليء بالصراعات والحروب، وقد طور الفنون التصويرية كصناعة تمثيلية أو تجسيدية لمشهد واقعي، وكان أهمها تصميمه لمجسّد[124] مطابق لعرشه وهو عبارة عن مصغّر لقصره وحراسه وحاشيته، مصنوع من الفضة والذهب ومرصّع بـ 4904 أحجار من الألماس، و160 قطعة من الروبي الأحمر الشفاف، و12 من اللؤلؤ الكبير الحجم، واثنتين من الكاميو الإيطالي، و132 جندياً من الذهب الخالص، وعربة خيل مصنوعة أيضاً من الذهب الخالص. ويعتبر تطوراً فنياً مهماً لتجسيد اللوحة التصويرية وتحويلها لواقع مجرد طبيعي في القرن 18–19م.

لوحة (35): مجسّم مصغّر لـ "قصر أورنجزيب[125] من الفضة والذهب والمرصع بالأحجار الكريمة، وقد صمّمه بنفسه ويظهر تجسيد لعرشه وجنوده بأسلوب الواقعي المغولي، ولكن بشكل تماثيل صغيرة مجسدة وبتفاصيل دقيقة لكل ما تحتوي صالة عرشه من أثاث القصر والتحف الثمينة.

وهناك عدة تصاوير للإمبراطور "أورانجزيب" تجمعه مع والده "شاه جهان" وإخوته[126] ومعظم التصاوير في عهده جاءت متأثرة بالفن الأوروبي.

الخاتمة

تعتبر الحضارة المغولية – الهندية (1526–1857م) من الحضارات الإسلامية المتميزة بفنونها التصويرية والهندسية؛ حيث أثبتت وجودها بين الإمبراطوريات[127] المتاخمة لها كالصفوية (1501–1785م) والعثمانية (1299–1922م)، وتصدّرتها باتخاذها مجداً فنياً خاصاً بها تجلّى بهندسة القصور وحدائقها، والقلاع

والمساجد والأضرحة وأهمها "تاج محل"، كما برعت في تطوير"فن المنمنمات" فحدثته بتأثرها بعدد من المدارس الآسيوية: "كالصينية، واليابانية، والهندية، والصفوية الفارسية، والسلجوقية الإسلامية" موضوع البحث، عدا تأثرها بالمدارس الأوروبية، فاستطاعت بهذا المزيج الفني أن تحدد ملامح مدرستها الفنية المغولية وتميّزها بأسلوب أدبي راقٍ يجمع بين الميثولوجيا والعقيدة الدينية وجمالية فنون الحضارات القديمة وآليتها وقواعدها وزخرفاتها، حتى انبثق عنها الفن التصويري المغولي.

أهم التحولات التي أضافها الفن المغولي عبر مراحله إلى تاريخ الفن الإسلامي:

1 – أهمية المنمنمة التوثيقية المغولية

أ – تعتبر المنمنمة[128] وثيقة مهمة للأحداث لوصفها تفاصيل الحياة الاجتماعية للسلاطين والملوك مع شعوبهم، كذلك حياتهم السياسية والاقتصادية والدينية كالمخطوطات المغولية "أكبر نامة"وغيرها.

ب – تطورت المنمنمة في العصر المغولي لتصبح فناً راقياً في حقل التصوير، نستقي منه الأسس الفنية لرسم هذه المنمنمات وكيفية تصويرها وتشكيلها.

ج – الحداثة في تقنية المنمنمة في العصر المغولي وتطورها بانتقالها من القماش ورق الغزال عند الفرس، ومن زهرة اللوتس عند الهنود، إلى الحرير الطبيعي النقي الصيني وإضافة عطر الزهور إليه باستخدام تقنية يابانية، كذلك تبديل الألوان المستخدمة من الغواش والمستحضرة من بعض النباتات والأحجار الكلسية إلى تقنية استخدامها من الأحجار الكريمة باختلاف أنواعها؛ مما يحفظ الألوان من البهتان مدة زمنية طويلة لا تقل عن مئات السنين، عدا تذهيبها بالأوراق الذهبية وترقيشها بها.

د – إضافة الفن المغولي أساليبه الخاصة كالأسلوب التنقيطي والواقعي متأثراً بالمدارس والأساليب التصويرية الفنية الآسيوية والإسلامية، بمزجه فنونها

المتوارثة من سماتها وتقاليدها وآليتها المختلفة ليشكل لنا المدرسة الفنية المغولية والتي تعتبر من أهم المدارس الفنية في تلك الحقبة.

هـ - تطور رسم المنمنمات التصويرية بنقشها على المرمر الأبيض الفاخر كضريح تاج محل بترصيعه بالأحجار الكريمة الملونة في عصر شاه جهان، كذلك نقش تصاوير ميتالوجيتها على الحلي المعدنية الذهبية وتطعيمها بالأحجار الكريمة المتنوعة كبديل للألوان وتنزيل أرضيتها بالمينا، مثل تقنية الدكن، كما تطورت في عصر "أورانجزيب " الذي عمل على تجسيدها على الجاد والذهب والفضة لتصبح واقعاً مشكلاً بمجسمات منقولة عنها كمجسّد قصر "أورانجزيب".

نتائج البحث

أسباب تأثر الفنون المغولية بالمدارس الآسيوية

تناولت في هذا البحث: "**أثر مدارس التصوير الآسيوية القديمة على مدرسة التصوير الإسلامي في العصر المغولي الهندي**".

تعريف مراحل التصاوير المختصة بالفن المغولي - الهندي، وكيفية تأثرها بعدد من المدارس التي واكبتها منذ سيطرة المغول على الهند، بدءاً من المدرسة الصينية والتأثر في قواعد الرسم فيها؛ حيث توارثت سمات أشخاصها فبرزت العيون السمكية أو المتمددة مع خصلة الشعر المدلّاة على الجبين والوجوه القمرية البيضاء وإمعانها في تصاوير رموزها الحيوانية كطائر السيمرنغ[129] الأسطوري، عدا تحريك الطبيعة المحورة بمهارة الفنان الصيني، وكذلك تأثرها بالمدرسة اليابانية التي أحدثت تقنية ساحرة ومبدعة للتصوير؛ إذ قدست تعاليم بوذا الروحانية "السوترا" - "الذاراني" ونسختها على أوراق زهرة اللوتس التي اتخذت رمزاً مهماً لرحم الكون في معظم تصاويرها، وانطلقت منها تقنية الرسم على الحرير المعطر والمستخرجة من الزهور العطرة كزهرة السوسن، مع شرح الصورة بالكتابة التعبيرية للصورة والتي عرّفتنا على أهم المقدسات البوذية.

أ - كما تجلى في هذا البحث كيفية تأثر الفنون المغولية بالمدارس الهندية

العديدة مضيئة على أهمها كالمدرسة الدكنية، والراجستينية، وغيرها باستعانة الفنان ببعض تصاويره بالرموز الهندوسية[130] مظهراً مبدأ التصوف والتأمل بعيداً عن حياة البشر وصراعاتهم في هذه الدنيا الفانية، ونشوء حركات التصوف وانتشار المتصوفين من كل الطوائف إثر ذلك، وإظهارها الآلهة الهندية وتجسداتها[131] في التنوع النهائي لظواهر العالم الحسي مثل "براهما" و"كريشنا" و"فشنو" وطقوسها وقصص عشقهم وغيرها التي تظهر تقاليد الهند الاجتماعية والدينية من ملحمة "المهابهارتا"[132]، التي عمل على ترجمتها السلطان المغولي "أكبر". كذلك دخول الألوان الزاهية والنارية على أسلوب فن التصوير الهندي.

ب - كما يتضح أسباب تأثر المنمنمات المغولية الهندية بالمدرسة الصفوية الفارسية[133] وتياراتها السياسية والدينية والاجتماعية والفنية، التي حملها معه الفنان الصفوي الفارسي المسلم وإسقاطه لها على تصاويره المختصة بالبلاط المغولي وغيرها من قصص العشق كقصة ليلى والمجنون. كما بيّنت كيف توارث الفنانون ما أضافته لهم المنمنمات السابقة عبر حقبات إسلامية كالفن السلجوقي الإسلامي الذي زخمت لوحاته بالحروب وضخامة الأشخاص، التي تأثر بها الفن المغولي في مخطوط "حمزة نامة"، واشتهرت في الهند وبلاد فارس حتى تطورت تصاويرها في العصر المغولي خاصة في عصر السلطان "أكبر" وزخرت على مخطوطاتها مثل "بابر نامة"، و"تيتو نامة" الخاصة بالطيور وقصص الببغاوات.

ج - كما تبيّن في البحث بعض وجوه الشبه التي ظهرت بين المنمنمات[134] وتأثيرات المدارس الفنية عليها باعتبارها صلة وصل ثقافية بين عدة حضارات شرقية وآسيوية، مظهرة أهمية السلاطين كالسلطان "جلال الدين أكبر" باعتنائه بالفنون، وقد ترك بصمته المعرفية في كتابة التاريخ بطريقة فنية مبهرة، مستعيناً بأمهر الفنانين الذين أظهروا التطور في تصاويرهم وكيفية تأثرهم بالمدارس الآسيوية بجمعهم لهذا المزيج الفني

كحوار للحضارات عبر ملاحم تاريخية مثل "بابر نامة" و"أكبر نامة" و"حمزة نامة" وغيرها، خاصة ملحمة "أكبر نامة" 1596م، التي كتبها وزيره الصدوق "أبو الفضل" باعتبارها توثيقاً تاريخياً[135] لأهم مراحل حياة أكبر وإنجازاته والموثقة بمئات الصور للأحداث والحروب والمعارك والبطولات المبالغ فيها والأساطير الشبه خرافية، وإسقاطها على الواقع كفن قصصي يعج بالخيال والواقع بأسلوب أدبي وفني رائع، مظهرة لنا تطور الفنون التصويرية من حيث الدقة في رسم الهندسة العمرانية للقصور وإظهار طرزها الفنية للمباني في تلك الحقبة والتأثيرات الهندسية التي تخللتها من فارسية وصينية ويابانية ومغولية وهندية لتشكل مزيجاً هندسياً فنياً مبدعاً يتباهى به المغول كفخر أدبي وفني.

وظهور تقنية تصوير الحيوانات بحركاتها العضلية (لوحة الحمار البري والفهود)، والأشخاص بنسبها الطبيعية وبيئتها التقليدية الهندية وكيف تطورت لتشمل علم النسب وأبعاد المنظور في اللوحة التصويرية بعد تحريمها في الفن التصويري الإسلامي المبكر.

- تسليط الضوء على أهمية التذوق الفني الذي تمتع به السلاطين المغول ودعمهم المادي للفنون بكل أنواعه، وباستقدامهم أبرع فناني الشرق والغرب الذين تركوا بصمتهم الفنية عبر مدارسهم التصويرية ولوحاتهم الفنية، التي لعبت دوراً مهماً في تطوير مدارس الفن المغولية التي تأثرت بها بإضافة التوازن والانسجام وهارمونية الألوان ونوعية المضامين في سرد القصص التاريخية والأدب الملحمي[136]. (مخطوط "أكبر نامة").

- يفيد هذا البحث كل المهتمين بدراسة الفن بشكل عام بعد عرض الأسس الفنية للتصوير المنبثقة من أهم المدارس الفنية الآسيوية وكيفية تطور المنمنمات عبر تأثرها بها، لهذا يعد الفن المغولي - الهندي من الفنون الراقية في تاريخ الفن الإسلامي ومصدراً مهماً إلى جانب الأبحاث والمصادر الأدبية والفنية المهمة التي تحفل بها المكتبات الشرقية والغربية؛ حيث يهدف إلى تعريف انعكاسات الفنون الإسلامية المغولية على الرقي الحضاري لأي دولة

ويشكل مرآتها العصرية في كل مكان وزمان؛ إذ لا يشكل التأثر بفنون الحضارات القديمة الآسيوية وغيرها ضعفاً في تاريخ الفن بل على العكس ينقله هذا المزيج الفني إلى تطور ورقي ثقافي تظهر قوته في قدرته على محاكاة ثقافات جميع الحضارات دون أن يفقد روحية معتقده الإسلامي أو ينقص منه؛ إذ جعلته ينافس أهم فنون عصري الوسيط والنهضة ويوازيهما تألقاً وحضارة، ليشكل جسراً ثقافياً حوارياً بين الحضارات الآسيوية والإسلامية والأوروبية لاحترامه لثقافاتها ومعتقداتها، علّنا نتماثل بها في عصرنا الحالي لنحيي روابط الإنسانية بيننا وكل العالم من جديد.

الهوامش والمراجع

(1) - Arabian Ornament:12th-18th,New York: The Cambridge Library of Ornament Art (Gallery Books,an imprint of W.H Smith publishers Inc. 1991, page 1, Introduction), p:3-4.

(2) **المخطوطات**: الفرق بين المخطوطة والمنمنمة، المخطوطة كتاب أو سجل أو بردية أوغيرها مما تم تسجيله، والمنمنمة هي تصويرة أو لوحة فنية مرسومة، والمنمنمات أطلقت مجازاً على المخطوطات؛ لكون الأخيرة مزخرفة بالتصاوير الفنية العديدة الرائعة التي تشرح المتون المسجلة بها.

(3) - Iraqi Artist, 2015, 2015 http://www.itaqiartist.com/Archive/Iraqi_Heritage/Al_Wasity.htm2015

(4) عكاشة، ثروت: "تاريخ الفن"، **موسوعة العين تسمع والأذن ترى، التصوير الإسلامي في الهند**، جزء 13، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص: 21-22-23.

(5) "شيده الملك الهندي المسلم شاه جهان... وينافس قصر "تاج محل": القصر الزجاجي... مرآة الحضارة المغولية بمدينة لاهور"، **جريدة الرياض**، العدد 15237، 13 مارس 2010، http://www.alriyadh.com/506035.

(6) برجامين: رق يصنع من جلد الغزال وهو ناعم جداً ومسطحه أملس ولا يتلف

- http://www.arab-ency.com

(7) **الغواش**: طريقة استخدام الألوان المعتمة الممزوج بالماء والعسل واللبان- ومن الصمغ وبودرة العقيق أو مواد نباتية وتمزج جميعها بالماء.

(8) - Sharma, Rita: **Handcrafted Indian Enamel Jewellery,** New Delhi: Rolibooks, 2003, 13-22.

(9) - Shimmel, Anne Marie: **The Empire of the Great Mughal History, Arts and Culture**, USA: Robinson, 2004, 181-200.

(10) - Handcrafted Indian Enamel Jewellery, pp 13-22.

(11) التربية الفنية، www.art/gov.sa .

(12) عربيد، آمال: **فن المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب**، بيروت: "آمالنا" للتأليف والنشر، 2011م، ص17-16 .

(13) محمد، يوسف خضر: **تاريخ الفنون الإسلامية**، أبو ظبي: دار السويدي للنشر والتوزيع، 2003م، ص335 .

(14) النحاس، أسامة: **التصميمات الزخرفية**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص61–80 .

(15) فن المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب، لوحة 9–10، ص 231 .

(16) هامرتون، جون: **تاريخ العالم**، المجلد الرابع، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1992م، ص 442 .

(17) التصوير الإسلامي في الهند، جزء 13، ص25–29 .

(18) - Christine,Anne-Marie: **L’Art de l’écriture de l’idiogramme au Multimedi**, Paris: Flammarion, 2011, 122-125.

(19) - Billeter, Jean-Françoi: **L’Art Chinois de l’écriture**, Geneve: Sikra,1989, 56-57.

(20) - L’Art de l’écriture, 80.

(21) عكاشة، ثروت: **التصوير الفارسي الإسلامي**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983م، ص22 .

(22) - L’Art Chinois de l’écriture,122-126.

(23) التصوير الفارسي الإسلامي، ص22–23 .

(24) التصوير الفارسي الإسلامي، ص24 .

(25) - L’Art del’écriture, 125-127.

(26) - L’Art de l’écriture, 81-87.

(27) - L’Art de l’écriture, 86.

(28) - L’Art del’écriture,127.

(29) - L’Art de l’écriture, 125.

(30) - L’Art de l’écriture, 125.

(31) - L’Art de l’écriture, 126.

(32) - L’Art del’écriture, 134.

(33) - ,L’Art de l’écriture, 125.

(34) - L’Art de l’écriture, 125.

(35) - L’Art del’écriture, 134-136.

(36) - L’Art de l’écriture, 126.

(37) عكاشة، ثروت: **الفن الهندي**، القاهرة: دار الشروق، 2005، ص227–266.

(38) - Arab Encyclopedia, http://www.arab-ency.com

(39) الفن الهندي، ص 244.

(40) الفن الهندي، ص265–266.

(41) الفن الهندي، ص 233.

(42) التصوير الإسلامي في الهند، جزء 13، ص 27.

(43) الفن الهندي، ص 230.

(44) - Valerie,Berin Stan: **Mughal India, Splendors of the Peacock,** London: Thames & Hudson, 1946, 59-70.

(45) ماهر، سعاد: **الفنون الإسلامية**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1986م، ص 136–145.

(46) الفن الهندي، ص 232–233.

(47) الفن الهندي، ص 235–236.

(48) تاريخ العالم، ص 442.

(49) تاريخ العالم، ص441.

(50) "كيف نرسم باستخدام المنظور؟" **التربية الفنية**، 27 نوفمبر 2010، http://www.art.gov.sa/t16877.html

(51) الفن الهندي، ص234.

(52) "اللوحات المغولية... جماليات كلاسيكية: مجموعة هودجكين من اللوحات المغولية... جماليات كلاسيكية، " **عالم الفنون ليزارست**، 28 أغسطس 2013، http://lesarts7.blogspot.com/2013/08/blog-post_4047.html

(53) الفن الهندي، ص244–245.

(54) الفن الهندي، ص249.

(55) ربيع، حميد خليفة: **الفنون الإسلامية في العصر العثماني**، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2008م، 378–379. "الفن السلجوقي"، تبيان، 2 مارس 2013

(56) - http://arabic.tebyan.net/index.aspx?pid=23661

(57) أبو أحمد، محمود فرغلي: **التصاوير الإسلامية**، نشأته، أصوله ومدارسه، القاهرة: الدار المصرية – اللبنانية، 2000م، ص 64–77.

(58) - “The Battle of Dorylaeum,” **A Medieval History of Art Blog**, 5 Aug. 2013, http://beyondborders-medievalblog.blogspot.com/2013/08/the-battle-of-dorylaeum.html.

- Asbridge, Thomas: **The Crusades: The Authoritative History of the War for the Holy Land**, New York: Ecco, 2011.

- Hindley, Geoffrey: **A Brief History of the Crusades,** London: Constable & Robinson, Ltd, 2003.

- Krey, August C: **The First Crusade: The Accounts of Eye-Witnesss and Participants,** Princeton: Princeton University Press, 1921.Fig. 1: La bataille de Dorylée (Histoire d'Outremer, XIVe siècle, BN MS Fr. 352 f. 49)

(59) السرجاني، راغب: **قصة الحروب الصليبية من البداية إلى عهد عماد الدين زنكي**، القاهرة: مؤسسة اقرأ للنشر والترجمة، 2009م، ص84-100.

(60) فن المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب، ص 19.

(61) فن المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب، ص 23-25.

(62) "الفن السلجوقي" : http://www.myportail.com.actualites-news-web-2-0.phb?id=6325

(63) عكاشة، ثروت: **التصوير المغولي في الهند**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص167.

(64) التصويرالإسلامي في الهند، جزء 13، ص 21-22.

(65) أبو أحمد، محمود فرغلي: **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر المغولي الهندي**، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1981م، ص 212.

(66) - Arab Encyclopedia.

(67) - Navrang: **The Bird Simurgh Takes the White-Haired Zal to Her Nest in the Mountains (From the Shahnama)**, http://www.exoticindiaart.com/product/paintings/bird-simurgh-takes-white-haired-zal-to-her-nest-in-mountains-from-shahnama-PH36/.

(68) **صحيفة فنون الخليج**، http://artsgulf.com

(69) الفن الهندي، 2005، لوحة 222، ص279.

(70) - Arab Encyclopedia.

(71) فن المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب، لوحة رقم (10)ص 254.

(72) التصاوير الإسلامية، ص 64-84.

(73) - http://sjoseph.ucdavis.edu/ewic.ewic-arabic-translation/all-files/ottoman_empire.pdf

تاريخ الدخول إلى السايت: 15/ 8/ 2016، 140: Page.

(74) - Mughal India,38.

(75) توينبي، أرنولد: **تاريخ البشرية**، ترجمة: نقولا زيادة، بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، 2003، ص 558.

(76) - Mughal India, 60-61.

(77) - Blohm, Peter: **Indian Miniature Paintings**, 2009, www.indianminiaturepaintings.co.uk.

(78) - www.digital.ahram.org.eg

(79) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**، دمشق: دار قتيبة للنشر، 1991م، ص 93.

(80) - www.arabimag.com

(81) - **Enzyklopādie des Islam**, 2006, www.eslam.de/arab/bildegarsien/s/siyer.

(82) - http://www.wdl.org/ar/itm

(83) - http://www.wdl.org/ar/itm

(84) - Mughal India, 60-61.

(85) جريدة الاتحاد، www.alittihad.ae

(86) تاريخ الفنون الإسلامية، ص335.

(87) - Mughal India, 60-61.

(88) عفيف، بهنسي: **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، القاهرة: دار الكتاب العربي، 1998، ص 33.

(89) - Mughal India, 44-57.

(90) - Mughal India, 56.

(91) - www.digital.ahram.org.eg

(92) بسطاويسي، قبلان: **جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1992، ص35.

(93) الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ص114.

(94) المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب، ص34.

(95) - Mughal India, 71-78.

(96) تاريخ العالم، ص441.

(97) التصوير الإسلامي في الهند، ص30.

(98) الفن الهندي، ص231..

(99) - Chaitanya, Krishna: **A History of Indian Painting, The Modern Period**, New Delhi:Abhinav Publications, 1994, 11.

(100) - www.alittihad.ae **جريدة الاتحاد،**

(101) - http://www.arageek.com/2014/06/01/islamic-art-stunning-photos.html

أبو راشد، كنعان: "الإبداع التصويري في الفن الإسلامي. صور مذهلة!"، **أراجيك**، 2014.

(102) - The Empire of the Great Mughal History, 181-200.

(103) - htt[://www.mobda3.net/vb/showthread.php?t=10067

محمد، ماهود أحمد، "المنمنمات، **شبكة المبدعين**، 1مايو 2010،

(104) الفن الهندي، ص56.

(105) التصوير المغولي في الهند، لوحة رقم 414، ص 109.

(106) الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ص112.

(107) الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، لوحة 33، ص.63

(108) فن التصوير المغولي الهندي، ص 199–210.

(109) الفن الهندي، ص 127.

(110) - Gray, Bazil: **La peinture persane-les trésors de l'Asi**, first edition, Geneve: Albert Skira,1961, 20.

(111) - La peinture persane-les trésors de lAsie, 20.

(112) الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ص 114.

(113) فن التصوير المغولي الهندي، ص210–209.

(114) الفن الهندي، ص230.

(115) فن المصوغات المغولية الهندية ومكانتها بين الشرق والغرب، ص 169.

(116) الفن الهندي، ص230–236.

(117) التصوير المغولي في الهند، ص310–320.

(118) التصوير المغولي في الهند، ص310.

(119) - Mughal India, 96-103.

(120) الفن الهندي، ص 300–332.

(121) - Ebba, Chkock: **Mughal Architecture**, Munikh: Arts Books, 1991, 136.

(122) الفن الهندي، ص 299.

(123) - Mughal India, 115.

(124) - Mughal India, 111-113.

(125) - Mughal India, 112-113.

(126) الفن الهندي، ص 286–288.

(127) تاريخ البشرية، ص 607.

(128) التصوير الإسلامي في الهند، ص 28.

(129) التصاوير الإسلامية، ص 44–64.

(130) عنايات، المهدي: **روائع الفن في الزخرفة الإسلامية**، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 1995م، ص 198.

(131) جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص 35–36.

(132) جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص35.

(133) - Arab Encyclopedia.

(134) التصوير الإسلامي في الهند، ص 25–33.

(135) - **ottoman_empire.**pdf/ page 141.

(136) - **ottoman_empire.**pdf/ page 143.

The Effects of the Old Asian Pictorial School on the Islamic Pictorial School during the Mughal Indian Era

Amal Arbid

Mughal miniatures were made unique due to the special technical methods used to make them, even though they also blended with the traditions of Indian art and mythology, and the graphic arts pertaining to many schools such as the Chinese, Japanese, Indian, Islamic Seljuk, and Persian Safavids. However, they were able to transform this art into historical and artistic documents replete with the most important political, commercial, literary, and scientific events that have occurred during the period of Mughal rule. Moreover, these miniatures were able to combine those different artistic aesthetics of faith-based characters, and place them on a silky flat surface soaked with bright colors derived from precious stones and natural glues. With the assistance of scientific mechanisms and rules for drawing and coloring, the artist creates new types of artistic innovations in the field of pictorial art. All of the above paved the way for Mughal art to become one of the Islamic arts that lasted to our present day as a civilizational heritage and that had remarkable effects on all other civilized arts, which led the researcher of this paper to highlight the most significant artistic aspects that Mughal pictorial art & schools were influenced by.

The Emergence of Mughal Art in India:

1 - Preface on the art of miniatures and its development as a historical document and an artistic masterpiece.

2 - Clarifying the effects of Islamic art on Mughal art.

The Main Body of the Research:

1 - Defining the most important characteristics of the Asian art schools that influenced Mughal Indian pictorial art: Chinese, Japanese, Indian, Islamic Seljuk, and Persian Safavids.

2 - Rooting and analyzing the creative quotes in the art of Mughal & Indian miniatures and comparing that with the roots the quote is from.

The Aim of the Research:

1 - Clarifying the extent of the role played by the Mughal Indian pictorial schools in the development of the Islamic art of miniatures in terms of the form and content known as "the literature storyboard".

2 - Shedding light on the evolution of Mughal Indian pictorial art techniques.

Results:

The School of the Mughal -Indian art added to the history of Islamic art an abundance of arts from the ancient civilizations such as the Asian, Islamic Seljuk, and Persian Safavids arts in an artistic template that shows its distinctiveness.